

صناعة التفكير الشرعي (٣)

صناعة قراءة النص الإبداعي

تحرير د. مقبل بن علي الدعدي



صناعة قراءة النص الإبداعي

تحرير

د. مقبل بن علي الدعدي

صناعة قراءة النص الإبداعي
مقبل بن علي الدعدي

الطبعة الأولى
١٤٣٧هـ/٢٠١٦م



Business center 2 Queen
Caroline Street, Hammersmith,
London W6 9DX, UK

www. Takween-center.com
info@Takween-center.com

تصميم الغلاف :

idea

+966 5 03 802 799
المملكة العربية السعودية – الخبر
eyadmousa@gmail.com



بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين

المقدمة

يتركز هذا الكتاب في قضية قراءة النص الإبداعي، ولا تخفى محورية النص في التراث الإنساني عامة وبالأخص التراث الإسلامي حتى غدا كثير من النقاد يطلق على الأمة العربية الإسلامية أمة النص، والحضارة التي قامت على النص، فالنص محور تفكيرها، ومستودع مآثرها.

إنّ في النص وقراءته، والخطاب وتحليله، والإبداع وتذوقه موضوعات متجددة ومتنوعة ومتشابكة ومتعالقة، كثُر الحديث عنها في مختلف العصور، ومع ذلك فهي بحاجة إلى إعادة النظر والبحث والتنقيب وإجالة الفكر في الأعمال الإبداعية، والتأمل في ما يواكبها من قراءة ونقد وتقويم، فالكلمة الأخيرة في تلك القضايا لم تُقل بعد.

المبدع والنص والمتلقي تلك ثلاثية العمل الإبداعي وأركانه، وكما أننا ندرك تفاوت النصوص في الإبداع، واختلافها في الجودة، فمنها ما بلغ الغاية في الحسن، ومنها الرديء الذي لم تتوافر فيه المكونات الأساسية، والمقومات المبدئية للسلامة والصحة اللغوية فضلاً عن الانطلاق في الإبداع، ومنها ما هو بين ذلك، وكما أننا نؤمن تبعاً لذلك بأن المبدعين طبقات متفاوتة، وما تقسيم الشعراء وتصنيف المبدعين إلا فكرة نابعة من الإيمان بذلك التفاوت والاختلاف، نقول: إنّ المتلقي/ القارئ ليس بمعزل عن الركنين السابقين، فالقراءة كذلك متفاوتة في الإبداع، ومختلفة في الإصابة، وتحقيق

الغاية، فليس صحيحاً قبول كل قراءة، أو ليس مقبولاً القول بجودة كل القراءات إلا بالدخول في نسبية مفرطة تساوي بين الجميل والقبيح، والحق والباطل، والعمل المنظم المبني على أصول والفوضى.

إنّ القراءة جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية، والقارئ/المتلقي شريكٌ للمبدع يظهر ذلك في استحضار الثاني للأول، وفي مراعاته لأحواله، فلولاه لما كُتبت النصوص الإبداعية، وكلّ نص لا يتناوله متلقي مصيره الموت، وكلّ نص يتعاوره فكر المتلقي كَرة بعد كَرة حي يتوقد في كل حين، والعمل الإبداعي بطبيعته يقبل الاختلاف في التلقي، والتنوع في القراءة، يدرك ذلك من عالج النصوص الإبداعية، وحاول اقتحام معاطبها، والوصول إلى غاياتها المستترة خلف رموزها، يقول الشيخ البلاغي محمد أبو موسى في ذلك: «جلال الشعر في أن تبقى معانيه محتملة»[1].

وبعد هذه المقدمة نستطيع تقديم سؤالات الكتاب المركزية، وهي إذا أدركنا بتفاوت القراءات، وأنّ بعضها رديء وبعضها جيد، فما مقومات القراءة الجيدة؟

وما الأصول التي تقوم عليها القراءة؟

وكيف نصل إلى المتلقي المثالي الذي لا يقل عن قائل النص في الإبداع؟

في هذه القضايا وما يتبعها من حديث عن المناهج، والتجارب قُدمت أوراق هذا الكتاب فكانت على النحو الآتي:

الورقة الأولى: قدمها الأستاذ الدكتور إبراهيم الكوفحي بعنوان: «في قراءة النصّ الشعريّ (مؤهّلات الناقد وثقافته) في التراث العربيّ» قام الباحث بجهد في تتبع مؤهلات الناقد/القارئ في كتب العلماء في القديم بشكل رئيس، وفي بعض الكتب المعاصرة، وكلهم مجمعون على وجوب توفر صفات عدة للناقد، وضرورة تجديد أدواته بالاطلاع والتعلّم والتدّرب، وصناعة الذوق المدعوم بالمعرفة.

---

(١) قراءة في الأدب القديم، دار وهبة، القاهرة، المقدمة.

الورقة الثانية: قدمها الأستاذ الدكتور هاني فرّاج بعنوان: «أفق النص بين أوجه القراءة والتأويل» تحدث فيها الباحث عن حضور التلقي/القراءة في الموروث البلاغي، وأشار إلى مواطن الخطأ التي يقع فيها قارئ النص، والتي من شأنها أن تَبْطُلَ القراءة بوجودها، كما تعرض في الوقت ذاته لمعالجة الإشكاليات التي تتأتى من القراءة والتأويل والتعليل من خلال محاور أربعة:

أولاً: أفق النص ومفاهيم القراءة في الوافد والموروث.

ثانياً: بلاغة النص الإبداعي.

ثالثاً: النص ومستويات القراءة.

رابعاً: أفق النص وأوجه قراءته، وفيه ثلاثة آفاق:

أ ـ أفق القراءة والتأويل.

ب ـ أفق القراءة والتوصيل.

ج ـ أفق القراءة والأسلوبية.

الورقة الثالثة: قدمها الأستاذ الدكتور إسماعيل شكري بعنوان: «القراءة وهندسة التأويل: مفاهيم استراتيجية» ينطلق الباحث في ورقته من أن صناعة القراءة بوصفها هندسة وتخطيطاً للتأويل، لا بد لها من الانسجام مع الموضوع والمنهج، وأن كل قراءة هي استبطان لنسق معرفي فلسفي، وتعدد القراءة يعني استبدال معرفة بأخرى مرتبطة بتصوراتها ومنسجمة معها، وقد تحدث عن ثلاثة استبدالات: استبدال الأطر الذي يحوي النسق المقولي، واستبدال المقصدية الذي يحفز العوالم الممكنة، واستبدال التعيين الذي ينشط آلية التشاكل البلاغية.

الورقة الرابعة: قدمها الأستاذ الدكتور حميد سمير بعنوان: «مشكل المعنى وتأويله في المناهج الحداثية: البنيوية وما بعدها» تحدث عن إشكالية المعنى، وعن شيء من طبيعته الغامضة، ثم تتبع حضور المعنى واستبعاده في المناهج المتعلقة بقراءة النص.

الورقة الخامسة: قدمها الأستاذ الدكتور مراد مبروك بعنوان: «سيرة

النص وحيرة المتلقي: من النقد التفسيري إلى التأويلي» وفيها قدم الباحث خلاصة تجربته في قراءة النص، وهي تجربة ثرية تميزت بالشفافية والنقد، أشار إلى بعض الأخطاء المنهجية التي ارتكبها النقاد العرب من صب النصوص الإبداعية العربية في قوالب جاهزة ومناهج وافدة من غير النظر في خصوصية النص من جهة وطبيعة المنهج من جهة أخرى، وقد قسم العمل إلى مراحل:

المرحلة الأولى: النقد التفسيري للنص.

المرحلة الثانية: النقد العلمي والتشكيلي ومعيارية الخطاب.

المرحلة الثالثة: النقد التأويلي للنص.

هذا ولا يخفى على القارئ أن الكتب التي يشترك في تأليفها باحثون هي مختلفة في المنهج والرؤية، اختلاف تقتضيه طبيعة الموضوعات تارة، وتارة أخرى تستوجبه رؤية الباحث وثقافته، لكني أزعم أن هذه الأوراق إن أجمعت على شيء فهو الجدّية، فقد كتبت بنفس موضوعي، وروح علمية تنشد الإخلاص للمعرفة، والمساهمة في تكوينها، وذاك غاية كل باحث جاد.

وفي ختام هذه المقدمة لا يفوتني أن أتقدم بالشكر للأساتذة الباحثين الذين قدموا خلاصات أفكارهم العلمية، وتجاربهم الفكرية، فلهم منّا جزيل الشكر، ووافر الدعاء، ونسأل الله لنا ولهم التوفيق والسداد.

المحرر: د. مقبل بن علي الدعدي
Aldady1422@hotmail.com

في قراءة النصّ الشعريّ

(مؤهّلات الناقد وثقافته) في التراث العربيّ

أ. د. إبراهيم الكوفحي
كلية الآداب، الجامعة الأردنية
عمّان ـ الأردن

في قراءة النصّ الشعريّ
(مؤهّلات الناقد وثقافته) في التراث العربي

ناقش تراثنا النقديُّ، على امتداد قرونه المتتابعة، جَمّاً غفيراً من القضايا والموضوعات الأساسيّة التي تتعلّق بفنِّ الشعر، تحديداً، سواء على مستوى الإبداع أو التلقِّي، ومن ذلك ما يتصل بموضوع (مؤهّلات الناقد وثقافته)، الذي نحاول أنْ نجلوَ أبعاده بإذن الله تعالى في هذه الصفحات (القليلة) من خلال الوقوف على أقوال عَدَدٍ من النقّاد الذين تطرّقوا إليه وعُنوا بمناقشته، وهو موضوعٌ على قَدْرٍ كبيرٍ من الأهميّة والحيويّة، لارتباطه المباشر بفنّ الشعر، ومسيرته التجديديّة والتحديثيّة.

إنَّ الشعر هو موضوع العمل النقديّ، وهو فنّ، كغيره من الفنون، في حركة تطوريّةٍ دائبةٍ، سواء على صعيد الرؤية والمضمون أو على صعيد البناء والتشكيل الفنّي، وذلك مما يحور، في المقام الأول، إلى اختلاف الزّمان، وتطوّر الحياة الإنسانيّة، ماديّاً وثقافيّاً، وهذا يعني ببديهة العقل أنَّ أدوات القارئ/ الناقد هي الأخرى في حركةٍ تطورية مستمرّة، ليظلّ الناقد قادراً على ممارسة عمله، وأداء وظيفته، وتأكيد حضوره، وإلا فشل فشلاً مخزياً، وطرد شرّ طردةٍ.

ولعلَّ من السهولة أن نتبيّن ذلك، جليّاً، من خلال المقارنة بين الشعر العربيّ في العصر الجاهليّ، وما أصبح عليه في العصور اللاحقة، غبّ نزول القرآن، واستفاضة الإسلام، وفتوح البلدان، وبلوغ الحضارة العربيّة آمادها

البعيدة. . ، وكذا حين نقارن بين الناقد/الانطباعيّ الذي عرفه العصر الجاهليّ، والناقد/المنهجيّ في العصور الإسلامية، ولا سيّما العصرُ العباسيّ، بعد أنْ صار النقد الأدبيّ اختصاصاً معلوماً له رجاله، وميداناً رحيباً يقتضي من نازليه أنْ يمتلكوا العدّة اللازمة، والأسباب المؤهّلة.

لقد تنبّه نقدنا العربيّ إلى صعوبة فنّ الشعر، إذ يتطلّب أشياء كثيرةً، وعلى صاحبه أنْ يبذلَ جهوداً كبيرةً، إذا ما أراد أن يكون شاعراً مبدعاً ومؤثراً. . ، ولا شكَّ أنَّ هذا يشوّر، في الوقت عينه، إلى صعوبة الممارسة النقدية، وكذلك إلى الجهود الضخمة التي يجب أن يبذلها الناقدُ، حتى يكون ناقداً معتبراً، يقبل رأيه، ويؤخذ بحكمه. وكثيراً ما جرى، في هذا السياق، استحضار صورة (البحر) بملامحها المتعدّدة، لبيان ذلك. . . ، فالشعر «كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهون ما يكون على العالم، وأتعب أصحابه قلباً مَنْ عرفه حقّ معرفته»[1]، وهو «بحرٌ لا ساحل له، يحتاج صاحبه إلى تحصيل علوم كثيرةٍ، حتى ينتهي إليه، ويحتوي عليه»[2]، وهو «البحر الذي لم يصل أحدٌ إلى نهايته إلا مع استنفاد الأعمار»[3]. . . إلخ.

لا جَرَمَ أنَّ عملَ الشاعر أو الناقد ليس من اليسر، فهو عملٌ له أدواته ومستلزماته، وهذا يعني أنه لا يتهيأ لكلّ مَنْ هبَّ ودبَّ، بل له أهله والمختصّون به، ولذلك كثيراً ما تعالت الشكوى من كثرة المدّعين لهذا الفنّ والمتطفّلين في ساحته، وهي شكوى لا تكاد تنقطع على مرّ الأدهار، ويكفي أنْ يشار هنا، على سبيل التمثيل، إلى قولِ الآمدي: «. . . ثم إنّ العلم بالشعر قد خصّ بأن يدّعيه كلّ أحدٍ، وأنْ يتعاطاه مَنْ ليس من أهله، فلم لا

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده، لأبي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص٨٧.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لأبي الفتح ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م، ج١، ص٣٥١.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦، ص٨٨.

يدّعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والبزّ والطيب وأنواعه؟ ولعلّه قد لابس من أمر الخيل وركوبها والسلاح والعلم بذلك أو الرقيق واقتنائه أو الثياب ولبسها أو الطيب واستعماله، أكثر مما عاناه من أمر الشعر وروايته، فلا يتّهم نفسَه في المعرفة بالشعر تهمته إياها بالمعرفة ببعض هذه الأشياء مما عاناه وتناوله»[1]. وكذلك إلى قول ابن الأثير: «ومن أعجب الأشياء أني لا أرى إلا طامعاً في هذا الفنّ، مدّعياً له على خلوّه من تحصيل آلته وأسبابه... فسبحان الله! هل يدّعي بعضُ هؤلاء أنه فقيه، أو طبيبٌ، أو حاسبٌ، أو غير ذلك، من غير أنْ يحصّل آلاتِ ذلك، ويتقن معرفتها؟ فإذا كان العلم الواحد من هذه العلوم الذي يمكن تحصيله في سنةٍ أو سنتين من الزمان لا يدّعيه أحدٌ من هؤلاء، فكيف يجيء إلى فنّ الكتابة، وهو ما لا تحصل معرفته إلا في سنين كثيرةٍ، فيدّعيه، وهو جاهلٌ به؟»[2].

وها هنا يأتي حديثُ النقّاد، أوّلَ بدءٍ، عن ضرورة وجود ما يسمّى (الطبع أو الذوق)؛ أي: هذه القوّة الخفيّة التي تكون سبباً في اختيار الإنسان لهذا الفنّ دون سواه من الفنون الأخرى، فينصرف إليه انصرافاً تامّاً، ويشغل به العمرَ كلّه، دون أنْ يكون ثمّة تفسيرٌ لذلك، إذ كان اختياراً بلا وعيٍ منه أو إرادةٍ؛ لأنه يرتدّ إلى تلك القوّة المستكنّة في أصل خلقه، المسؤولة عن توجيهه الوجهةَ المناسبة، فإنْ خالف وأبى إلا سواها، لم يكنْ مصيره إلا الإخفاق والنّدم.

ولعلّ هذا ما أومأ إليه الجاحظ في قوله: «وقد يكون الرجلُ له طبيعةٌ في الحساب وليس له طبيعةٌ في الكلام، وتكون له طبيعةٌ في التجارة وليست له طبيعةٌ في الفلاحة، وتكون له طبيعةٌ في الحداء أو في التغبير، أو في القراءة بالألحان، وليست له طبيعةٌ في الغناء، وإنْ كانت هذه الأنواعُ كلّها ترجع إلى

(١) الموازنة بين أبي تمام والبحتريّ، للحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، ص٣٧٣.

(٢) المثل السائر، ج١، ص٣٥١، وما بعدها.

تأليف اللحون، وتكون له طبيعةٌ في الناي وليس له طبيعةٌ في السُّرْناي، وتكون له طبيعةٌ في قصبة الراعي ولا تكون له طبيعةٌ في القصبتين المضمومتين، ويكون له طبعٌ في صناعة اللحون ولا يكون له طبع في [غيرها]، ويكون له طبعٌ في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع ولا يكون له طبعٌ في قرض بيت شعرٍ، ومثل هذا كثيرٌ جداً، وكان عبد الحميد الأكبر، وابن المقفّع، مع بلاغة أقلامهما وألسنتهما، لا يستطيعان من الشعر إلا ما لا يُذكر مثلُه»[1].

وظاهرٌ أنَّ الناس في ذلك ليسوا على حدّ شَرَعٍ، بل هم يختلفون اختلافاً كبيراً، فليس بمكْنة كلّ أحدٍ أنْ يكون شاعراً أو ناقداً؛ لأنه يفتقرُ أولّ ما يفتقرُ إلى وجود هذه الموهبة أو الحاسّة الفطريّة التي تجعله ينحرف انحرافاً إلى ميدان الشعر أو النقد دون غيره من الميادين الأخرى، وهي حاسّة لا تأتي بالتعلّم، مهما اجتهد المرءُ في محاولة ذلك؛ لأنها تنشأ مع هذا الإنسان الذي نسمّيه (شاعراً أو ناقداً) منذ البدئية. يقول ابن سنان الخفاجي: «... ولهذا لا يمكن أحد أنْ يعلّم الشعر مَنْ لا طبع له، وإنْ اجتهد في ذلك؛ لأنَّ الآلة التي يتوصّل بها غير مقدورةٍ لمخلوقٍ، ويمكن تعلّم سائر الصناعات لوجود كلّ ما يحتاج إليه من آلاتها»[2]. ويقول عبد القاهر الجرجاني، في معرض حديثه عن بلاغة النظم: «وكما لا تقيم الشعر في نفس مَنْ لا ذوق له، كذلك لا تفهم هذا الشأن مَنْ لم يؤت الآلة التي بها يفهم»[3].

وعلى الرغم من الغموض الذي يكتنفُ هذه الحاسّة وآليّة عملها، فإنها تعدّ عنصراً أساسيّاً في استبانةِ الشعر ونقده، والوقوف على خصائص تأليفه، وأسباب حسنه، ووسائل تأثيره وإدهاشه، وخاصّةً عندما ينطوي الكلامُ على «أمورٍ خفيّةٍ، ومعانٍ روحانيّةٍ، فأنت لا تستطيع أنْ تنبّه السامع لها، وتحدث له

---

(١) البيان والتبيين، للجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠م، ج١، ص٢٠٨.

(٢) سرّ الفصاحة، لأبي محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص١٢٦.

(٣) دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩م، ص٥٤٩.

علماً بها، حتى يكون مهيئاً لإدراكها، وتكون فيه طبيعةٌ قابلة لها، ويكون له ذوقٌ وقريحةٌ يجد لهما في نفسه إحساساً بأنَّ من شأن هذه الوجوه والفروق أنْ تعرض فيها المزيّة على الجملة، ومَنْ إذا تصفّح الكلام وتدبّر الشعر، فرّق بين موقع شيءٍ منها وشيء»[1].

والواقع أنَّ أغلبَ حديث المتقدّمين عن/الطبع أو الذوق، إنّما ينصرفُ إلى مفهوم الذوق/المثقّف، الذي نمّته المعرفة، وأرهفته الخبرة وطول الملابسة؛ أي: (ذوق العالم المتخصّص)، الذي أطال الاعتكاف في محراب فنّه، فسبر أغواره، وعرف أسراره، ووقف على دقائقه، يقول ابن سلام الجمحي، فيما يسوقة من الأمثلة الموضّحة: «ويقال للرجل والمرأة، في القراءة والغناء: إنه لنديّ الحلق، طلّ الصوت، طويل النفس، مصيبٌ للحس - ويوصف الآخر بهذه الصفة، وبينهما بونٌ بعيدٌ، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفةٍ ينتهي إليها، ولا علم يوقف عليه - وإنْ كثرة المدارسة لتعدي على العلم به، فكذلك الشعر يعلمه أهلُ العلم به. . .، وقال قائلٌ لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال: إذا أخذت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصرّاف: إنه رديءٌ! فهل ينفعك استحسانك إياه»[2].

ونحن نجد صدى هذا الكلام، الذي يقوله ابن سلّام، يتردَّد عند غير واحدٍ من النقّاد، حيث يضربون الأمثال ويسوقون الأخبار الكثيرة، الدالّة على أهميّة حاسّة/الطبع أو الذوق، ودورها الفاعل في تمييز جيّد الشعر من رديئه، والكشف عن ملامحه المميّزة، الظاهرة منها والخفّية، وخاصّةً عندما تقترنُ هذه الحاسّة بالمعرفة العميقة، والخبرة الواسعة، والدّربة الطويلة. يقول الآمدي، على سبيل التمثيل: «. . . وكذلك الجاريتان البارعتان في الجمال،

---

(١) نفسه، ص٥٤٧.

(٢) طبقات فحول الشعراء، لمحمد بن سلّام الجمحي، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، السفر الأول، ص٦، وما بعدها.

المتقاربتان في الوصف... قد يفرّق بينهما العالم بأمر الرقيق، حتى يجعل بينهما في الثمن فضلاً كبيراً، فإذا قيل له وللنخّاس: من أين فضّلت أنت هذه الجارية على أختها؟... لم يقدرْ على عبارةٍ توضّح الفرق بينهما، وإنما يعرفه كلّ واحدٍ منهما بطبعه، وكثرة دُرْبته، وطول ملابسته. فكذلك الشعر: قد يتقارب البيتان الجيّدان النادران، فيعلم أهلُ العلم بصناعة الشعر أيّهما أجود إنْ كان معناهما واحداً، أو أيّهما أجود في معناه إنْ كان معناهما مختلفاً»[1].

ثم يقول غبّ ذلك: «فمن سبيل مَنْ عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة له أن يُقضى له بالعالم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأنْ يسلم له الحكم فيه، ويُقبل منه ما يقوله، ويعمل على ما يمثله، ولا ينازع في شيء من ذلك، إذ كان من الواجب أن يُسلّم لأهل كلّ صناعةٍ صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا مَنْ كان مثلهم في الخبرة وطول الدّربة والملابسة، فإنه ليس في وسع كلّ أحدٍ أنْ يجعلك أيها السائل...، في العلم بصناعته كنفسه...؛ لأنَّ ما لا يدرك إلّا على طول الزّمان ومرور الأيام، لا يجوز أنْ تحيطَ به في ساعةٍ من نهارٍ»[2].

وليس يخفى هاهنا تأكيدهمْ مسألةً في غاية الأهمية، وهي أنَّ للشعر علماءه أو نقاده، وأنَّ هؤلاءِ هم المعوّل عليهمْ وحدهمْ في صناعته، وما يفتي في شأنها، إذ «لا معرّج على ما يقوله في الشيء مَنْ لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه، فإنّما يطلب الشيء من أهله، وإنّما يقبل رأي المرء فيما يعرفه»[3].

أما كيف يصل المرء إلى هذه الرتبة، أو يكتسب هذه الصفة، (صفة العالم بالشعر أو الناقد)، فإنهم يؤكّدون دوماً أنَّ الأمرَ ليس سهلاً، كما يظنّ أوّل وَهْلَةٍ، إذ لا بدّ، أوّل كلّ شيءٍ، من وجود حاسّة/الطبع أو الذوق، ثمّ لا بدّ بعد ذلك من توفّره على فنّ الشعر، وإخلاصه له، بحيث يطيلُ ملابسته، ولا يملّ تأمّله وتقليبه ودراسته، «لأنَّ العلم، أيَّ نوعٍ كان، لا يدركه طالبه إلا

---

(1) الموازنة، ص٣٧٤.

(2) نفسه، ص٣٧٤، وما بعدها.

(3) منهاج البلغاء، ص٨٦.

بالانقطاع إليه، والإكباب عليه، والجدّ فيه، والحرص على معرفة أسراره وغوامضه، ثمّ قد يتأتّى جنسٌ من العلوم لطالبه ويتسهّل عليه، ويمتنع عليه جنسٌ آخر ويتعذّر؛ لأنَّ كلَّ امرىءٍ إنّما يتيسّر له ما في طبعه قبوله، وما في طاقته تعلّمه»[1].

ومن هنا، نلحظُ أنَّ صفة (العالم بالشعر)، إنما تنصرفُ إلى (الشاعر، والناقد)، على وجه التحديد؛ لأنَّ كلّاً منهما لديه هذه الحاسّةُ الفطريّة، حاسّة/الطبع أو الذوق، كما أنَّ فنّ الشعر هو ميدانه الأول، ميدان اهتمامه واشتغاله وخبرته. . .، فإذا كان عمل الشاعر هو (الإبانة) بالشعر، فإنَّ عمل الناقد هو (استبانة) هذا الشعر، ولذلك كثيراً ما يمتزج العملان، سواء لدى الشاعر نفسه أو لدى الناقد، كما أننا لا نكاد نجد شاعراً إلّا وله مشاركاتٌ وخطراتٌ في النقد، سواء على مستوى النظرية أو التطبيق، مثلما لا نكاد نجد ناقداً أيضاً إلّا وله مشاركاتٌ ومعالجاتٌ شعرية، وإن كان الشاعر، في نهاية المطاف، هو مَنْ غلب عليه قول الشعر واشتهر به، والناقد مَنْ غَلَب عليه مزاولة العمل النقديّ واشتهر بذلك. . .، ومهما يكنْ، فإنَّ من شأن هذا كلّه أنْ يكشف عن مدى انتحاء الشاعر على البعد النقديّ في أثناء العمليّة الإبداعية، وأيضاً عن مدى استعانة الناقد بخبرته الشعريّة أثناء تلقّيه النصّ الشعريّ وقراءته النقديّة.

وفي ضوء ذلك، نرى المتقدّمين يميّزون بين شيئين: بين نقّاد الشعر من جهةٍ، وشرّاحه وممّن يُعنون بآلته من نحوٍ وصرفٍ وغريبٍ. . .، دون الغوص إلى أعماق البيان الشعريّ، والوقوف على سماته الفنيّة والجماليّة من جهةٍ أخرى. وفي هذا نطالع: «وأهل صناعة الشعر أبصرُ به من العلماء بآلته من نحوٍ وغريبٍ ومثلٍ وخبرٍ وما أشبه ذلك، ولو كانوا دونهم بدرجاتٍ، وكيف وإن قاربوهمْ أو كانوا منهم بسببٍ، وقد كان أبو عمرو بن العلاء وأصحابه لا يجرون مع خلف الأحمر في حلبة هذه الصناعة، أعني: النقد، ولا يشقّون له

---

(١) الموازنة، ص٣٧٧، وما بعدها.

غباراً، لنفاذه فيها، وحِذقه بها، وإجادته لها»[1].

ولا شكَّ أنَّ هذه النظرة إلى علماء النحو واللغة ترجعُ إلى افتقار كثيرٍ منهم إلى حاسّة/الطبع أو الذوق، التي تأتي في طليعة ما يشترط وجوده فيمنْ يريد أنْ يشتغل بدراسة الشعر ونقده؛ لأنه «إذا لم يكنْ ثَمَّ طبعٌ، فإنه لا تغني تلك الآلات شيئاً، ومثال ذلك كمثل النار في الزناد، والحديدة التي يقدح بها، ألا ترى أنه إذا لم يكنْ في الزناد نارٌ لا تفيد تلك الحديدة شيئاً»[2]. فهذه الحاسّة الفطرية هي التي تجعلُ عمل الناقد أقربَ إلى خصوصيّة الخطاب الشعريّ، وأبعد إيغالاً في زوايا صنعته الفنية وخفاياها، إذ كان البحث في لغة الشعر، لا يتوقّف عند حدود السلامة النحوية واللغوية وما إلى ذلك، فلا جَرَمَ هذا أمرٌ بديهيّ، وإلّا سقط النصّ الشعريّ مرّةً واحدةً، لما يصيب بنيانه من اضطرابٍ وفسادٍ، وإنما هو يتعدّى ذلك إلى ما هو أبعد بكثيرٍ، مما يتصل بأسلوب الشاعر واختياراته، وطرائق تعبيره، ووسائله الإيحائية والتأثيرية، «فالشاعر لم ينظمْ شعره وغرضُه منه رفع الفاعل ونصب المفعول أو ما جرى مجراهما، وإنما غرضه إيرادُ المعنى الحسن في اللفظِ الحسن المتصفينِ بصفة الفصاحة والبلاغة... فليس الغرض من نظم الشعر إقامة إعرابِ كلماته، وإنما الغرض أمرٌ وراء ذلك»[3]. ومن هنا نراهم يؤكدون دوماً «أنَّ نقدَ الشعر صناعةٌ لا يعرفها حقَّ معرفتها إلّا مَنْ قد دفع إلى مضايقِ القريض، وتجرّع غصصَ اعتياصه عليه، وعرف كيف يتقحّم مهاويه، ويترامى إليه»[4].

وإذاً، لا بدّ من اجتماع (الذوق والمعرفة) في آنٍ؛ لأنَّ اجتماعهما هو الذي يؤهّل الإنسان، ليكون (عالماً بالشعر أو ناقداً)، ولا ريب أنَّ هذا من الصعوبة بمكانٍ، وقد سلفت الإشارة قبل هنيهةٍ إلى أنَّ حاسّة/الطبع أو الذوق

---

(١) العمدة، ص٨٧.

(٢) المثل السائر، ص٨.

(٣) نفسه، ص١٩.

(٤) نَضْرة الإغريض في نُصرة القريض، للمظفر بن الفضل العَلَوي، تحقيق: نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م، ص٢٣١، وما بعدها.

لا يد للإنسان في إيجادها، إذ كانت منحةً ربانيّةً، يختصّ بها بعض النّاس، وهم قلّةٌ نادرةٌ في كلّ زمانٍ، أما الآلات والمعارف التي ينبغي أنْ يحصّلها، فهي من الكثرة والتنوّع، بحيث لا يطيقُ ذلك إلّا أولو العزم من النقّاد.

ويكفي أنْ يشار هنا إلى متطلبّات العمليّة الإبداعيّة نفسها، وما ألزموا الشاعرَ أنْ يتعلمّه ويتقنه، ليكون شاعراً مجلّياً في مضمار صنعته. يقول ابن طباطبا، على سبيل التمثيل: «وللشعر أدواتٌ يجب إعدادها قبل مراسه وتكلّف نظمه، فمنْ تعصّت عليه أداةٌ من أدواته، لم يكملْ له ما يتكلّفه منه، وبان الخللُ فيما ينظمه، ولحقته العيوبُ من كلّ جهةٍ، فمنها: التوسّع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، في كلّ فنّ قالته العرب فيه، وسلك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وأمثالها، والسّنن المستدلّة... وإيفاء كلّ معنى حظّه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ، حتى يبرز في أحسن زيّ، وأبهى صورة..، وجماع هذه الأدوات: كمال العقل الذي به تتميّز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء في مواضعها»[1].

ويذهبُ ابنُ رشيقٍ في هذا الموضوع إلى ما هو أبعد من ذلك، حيث يقول: «والشاعر مأخوذٌ بكلّ علمٍ مطلوبٌ بكلّ مكرمةٍ، لاتساع الشعر واحتماله كلّ ما حمّل من نحوٍ ولغةٍ وفقهٍ وخبرٍ وحسابٍ وفريضة... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النّسب وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوّي طبعه بقوّة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدّمين يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء، فيقولون: فلانٌ شاعرٌ راويةٌ، يريدون أنه إذا كان مطبوعاً لا علم له ولا رواية ضلّ واهتدى،

(١) عيار الشعر، لابن طباطبا، دار الكتب العلمية، بيروت، تحقيق: عباس عبد الساتر، ط١، ١٩٨٢م، ص١٠، وما بعدها.

من حيث لا يعلم، وربّما طلب المعنى، فلم يصلْ إليه، وهو ماثلٌ بين يديه، لضعف آلته، كالمُقْعَد يجد في نفسه القوّة على النهوض فلا تعينه الآلة. . . ، ولا يستغني المولّد عن تصفّح أشعار المولّدين، لما فيها من حلاوة اللفظ وقرب المأخذ وإشارات الملح ووجوه البديع الذي مثله في شعر المتقدّمين قليلٌ، وإنْ كانوا هم فتحوا بابه، وفتقوا جلبابه»[١].

ويقول ابنُ سنان، في «سرّ الفصاحة»، فيما عقده تحت عنوان «ما يحتاج مؤلّف الكلام إلى المعرفة به»، خاتماً به كتابه: «وبالجملة، إنَّ مؤلّف الكلام لو عَرَفَ حقيقة كلّ علمٍ، واطلع على كلّ صناعةٍ، لأثّر ذلك في تأليفه ومعانيه وألفاظه؛ لأنه يدفع إلى أشياء يصفها، فإذا خبر كلّ شيءٍ وتحقّقه، كان وصفه له أسهل، ونعته أمكن، إلّا أنَّ المقصود في هذا الموضع بيان ما لا يسعه جهلُه، دون ما إذا علمه أثّر عنده علمه، فإنَّ ذلك لا يقف على غايةٍ»[٢].

وقد خصّص ابنُ الأثير في مقدّمة «المثل السائر» فصلاً كاملاً لما يحتاجُ إليه الأديب من آلاتٍ وأدواتٍ، فذكر من ذلك ثمانية أنواعٍ، جعلها كالأصل لما يجبُ إتقان معرفته، ثمَّ أعقب ذلك بذكر فائدةِ كلّ نوعٍ من هذه الأنواع، ليدلّ على أهميّته وأنَّ معرفته مما تمسّ الحاجةُ إليه، وهو يختتمُ هذه الفصل بقوله: «وبالجملة فإنَّ صاحبَ هذه الصناعة يحتاج إلى التشبّث بكلّ فنّ من الفنون، حتى إنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النّساء، والماشطة عند جلوة العروس، وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة، فما ظنك بما فوق هذا؟ والسّبب في ذلك أنَّه مؤهّلٌ لأنْ يهيم في كلّ وادٍ، فيحتاج أنْ يتعلّق بكلّ فنّ»[٣].

وواضحٌ مما تقدَّم، مدى اتساع هذه الدائرة المعرفيّة، التي تتعلّقُ بمتطلّبات صناعة الشعر، وما يحتاجُ إليه أربابها من آلاتٍ وأدواتٍ، ومن

---

(١) العمدة، ص١٤٠، وما بعدها.

(٢) سر الفصاحة، ص٤٣٠، وما بعدها.

(٣) المثل السائر، ج١، ص٣١.

الطبيعيّ أنْ تزداد هذه الدائرةُ اتساعاً مع مرور الأحقاب، وثراء الحياةِ الأدبيّة والعقليّة، ولذلك رأيناهم لا يتوقّفون عند حدود معرفة التراث القديم، والإفادة من معطياته المختلفة، وإنّما هم يتجاوزون ذلك إلى استيعاب أشعار المولّدين والمحدثين، إذ كان هؤلاء «أكثر ابتداعاً للمعاني، وألطف مأخذاً، وأدقّ نظراً. . . لأنَّ المحدثين عظم الملْك الإسلاميّ في زمانهم، ورأوا ما لم يره المتقدّمون»[1].

كما نجدُ مَنْ يدعو إلى أنْ يطلع الأديبُ على منجزات الأمم الأخرى، كما جاء في «الرسالة العذراء» لإبراهيم بن محمد الشيبانيّ، حيث يقول: «واعلمْ أنَّ الاكتساب بالتعلّم والتكلّف، وطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكماء، فإنْ أردتَ خوض بحار البلاغة، وطلبتَ أدواتِ الفصاحة، فتَصفّح من رسائل المتقدّمين ما تعتمد عليه، ومن رسائل المتأخرين ما ترجع إليه، في تلقيح ذهنك، واستنجاح بلاغتك، ومن نوادر كلام الناس ما تستعين به، ومن الأشعار والأخبار والسِّير والأسماء ما يتسع به منطقك، ويعذبُ به لسانك. . . وانظرْ في كتب المقامات والخطب، ومحاورات العرب، ومعاني العجم، وحدود المنطق، وأمثال الفرس ورسائلهم وعهودهم، وسِيرهم ووقائعهم. . .»[2].

وينبغي التنبيه هاهنا إلى أنَّ هذا الذي يذكرونه مما يحتاج إليه مَنْ يريد أنْ يشتغلَ بصناعة الشعر، إنما يأتي بعد تمكّنه، أوّل كلّ شيء، من معرفة نظام الأوزان والقوافي، الذي ينفرد به الشعر، ويعدّ الفارق النوعيّ الذي يميّز الشعر عن قسيمه الآخر من الأدب، وهو فنّ النثر. يقول الأصمعي: «لا يصير الشاعرُ في قريض الشعر فحلاً، حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأوّل ذلك أنْ يعلم العروض، ليكون ميزاناً له على قوله. .»[3].

---

(1) نفسه، ج1، ص351.

(2) جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة، لأحمد زكي صفوت، المكتبة العلمية، بيروت، ج4، ص177.

(3) العمدة، ص140.

ويربطُ كثيرٌ من النقّاد بين القدرة الموسيقيّة لدى الشاعر، وحاسّة/الطبع أو الذوق، التي تعدّ أساس الشاعريّة، ويبدو أنهم يعتبرون هذه القدرة جزءاً من عمل الحاسّة الفطريّة، لاختصاص الشعر بعنصر النظم تحديداً، ولذلك لا يرون تعلّم العروض أمراً واجباً لا بدّ منه، بل يشترطون ذلك على الشاعر في حالةٍ واحدةٍ، عند اضطراب السليقة عليه؛ لأنَّ الإنسان إذا لم يرزق هذه الحاسّة الفطرية، فإنه لا يمكن أنْ يفلحَ في هذه الصناعة، وليس أدلّ على ذلك من اعتقادهم أنَّ معرفة العروض أو غيره من الآلات والعلوم، كالنحو والصرف والغريب. . .، كلّ ذلك لا يصنع شاعراً كبيراً، مع غياب هذه الحاسة الضروريّة، كما هو شأن كثيرٍ من اللغويين والعلماء، كالخليل وسيبويه ومن كان على شاكلتهما.

وفي هذا يقول ابن طباطبا: «فمنْ صحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعَروض التي هي ميزانه، ومن [اضطرب] عليه الذوق لم يستغنِ من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العَروض والحِذْق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه»[1].

ويذهب ابن رشيقٍ إلى أنَّ المطبوع من الشعراء «مستغنٍ بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها، لنبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، والضعيف الطبع محتاجٌ إلى معرفة شيءٍ من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن»[2]. ويؤكد ذلك ابن الأثير، في سياق حديثه عن الآلات والمعارف الضروريّة التي لا بدّ أنْ يكون الشاعر عارفاً بها، حيث يقول: «وأما النوع الثامن، وهو ما يختصّ بالناظم دون الناثر، وذلك معرفة العَروض وما يجوز فيه من الزّحاف وما لا يجوز ـ فإنَّ الشاعر محتاجٌ إليه، ولسنا نوجب عليه المعرفة بذلك لينظم بعلمه، فإنَّ النظم مبنيّ على الذوق. . .، وإنما أريد للشاعر معرفة العَروض؛ لأنَّ الذوق قد ينبو عن بعض الزحافات، ويكون ذلك

(١) عيار الشعر، ص٩.

(٢) العمدة، ص٩٩.

جائزاً في العَروض، وقد ورد للعرب مثله، فإذا كان الشاعر غير عالمٍ به لم يفرّق بين ما يجوز من ذلك وما لا يجوز»[١].

ومهما يكنْ، فإننا نلحظ مدى المشقّة التي يمكن أنْ يعانيها الشاعر والناقد، على حدّ سواء، إذ كان المعوّل عليه عندهم، في شأن العلم بالشعر ونقده، هو الطبع أو الذوق/المثقف، القادر على تمييز الكلام جيّده من رديئه، ومحموده من مذمومه، وبيان العلل والأسباب الموجبة لهذا الحكم أو ذاك، إذ لا يكفي أنْ يظلّ عمل الناقد في إطار الأحكام الانطباعية، والعبارات الفضفاضة، بل لا بدّ أنْ يقوم عمله على تفصيل القول، والتعليل والتدليل. . ، وهذا لا يتحقق إلّا بالوقوف على أصول هذا الفنّ، والتعلّم الطويل، وكثرة التأمّل والمدارسة. يقول الآمدي: «وبعدُ، فإني أدلّك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بأمر هذه الصناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعضٍ، فإن عرفت علّة ذلك، فقد علمتَ، وإنْ لم تعرفها، فقد جهلت. . ، فإنْ قلتَ: إنك قد انتهى بك التأمّلُ إلى علم ما علموه، لم يقبلْ ذلك منك حتى تذكر العِلل والأسباب، فإنْ لم تقدرْ على تلخيص العبارة عن ذلك، حتى تعلم شواهد ذلك من فهمك ودلائله من اختياراتك وتمييزك بين الجيّد والرديء»[٢].

وهذا الذي يقوله الآمدي، نجده يتكرّر، ويتراحب ويتضح أكثر، عند غير قليلٍ ممن أتوا بعده، ولا سيّما عبد القاهر الجرجاني، الذي يلحّ على تأكيد ذلك. ويذهب إلى تشقيق القول فيه، ولعلَّ أوّل ما يحاول أن يؤكّده «أنك لنْ تعلم في شيءٍ من الصناعات علماً تُمرّ فيه وتُحلي، حتى تكون ممّن يعرف الخطأ من الصواب، ويفصل بين الإساءة والإحسان، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإساءة، وتعرف طبقاتِ المحسنين»[٣]. وبناءً على ذلك، فإنه «لا يكفي في علم (الفصاحة) أنْ تنصبَ لها قياساً ما، وأن تصفها وصفاً

(١) المثل السائر، ج١، ص٣١

(٢) الموازنة، ص٣٧٦، وما بعدها.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٣٧.

مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلاً، بل لا تكون من معرفتها في شيء، حتى تفصل القول وتحصّل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدّها واحدةً واحدةً، وتسمّيها شيئاً شيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصّنِع الحاذق»[1]، ثمّ يقول بعد ذلك: «وجملة ما أردتُ أنْ أبيّنه لك: أنه لا بدّ لكلّ كلامٍ تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهةٌ معلومةٌ، وعلّة معقولةٌ، وأنْ يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحّة ما ادعيناه من ذلك دليلٌ»[2].

ولستُ هناهنا بصدد البحث في هذا المنهج، أو الخوض في تفاصيله، والوقوف على تجلّياته النظرية والتطبيقية، إذ كان ذلك ليس من مقاصد هذه الورقة، وإنما جرى الإلماعُ إلى ذلك، لنتبيَّن هذه النقلة النوعيّة التي وصل إليها النقد العربيّ، وأنَّ الأمر لم يعدْ لقاءً آنيّاً سريعاً بين النصّ والقارئ، أو كلاماً يلقى على عواهنه، بل لا بدّ أنْ يستند إلى التحليل العميق، والبحث الدقيق، وذكر العلل والأسباب، وإيراد الأدلّة المقنعة ـ وهذا يعني أنَّ التصدّيَ لهذه المهمّة، من الأمور الصعبة، وأنه ليس بمقدور كلّ إنسانٍ، لما تتطلّبه من مؤهّلاتٍ وقدراتٍ، وآلاتٍ وأدواتٍ، وجهودٍ وأوقاتٍ.

لقد تطرّق عبد القاهر، في مواطنَ عديدةٍ، إلى بيان صفة الناقد الحقيقيّ، وطبيعة القراءة التي ينبغي أنْ يصل إليها، وهو يعالج البيان أو النصّ الشعريّ، وخاصّةً أنه كان يشاهد كثرة المتطفلّين، ومَنْ يتكلّمون ويتخوّضون في شأن النقد، وهم ليسوا أهلاً لذلك، بل يفتقرون إلى أبسط المؤهّلات والآلات، فالناقد الحقيقيّ الذي يعوّل عليه لا بدّ أنْ «يكون من أهل الذوق والمعرفة..، فأما مَنْ كان لا يتفقّد من أمر (النظم) إلّا الصحّة المطلقة، وإلّا إعراباً ظاهراً، فما أقلّ ما يجدي الكلام معه، فليكنْ مَنْ هذه صفته عندك بمنزلة مَنْ عَدِمِ الإحساس بوزن الشعر، والذوق الذي يقيمه به، والطبع الذي

---

(١) نفسه، والصفحة ذاتها.

(٢) نفسه، ص٤١.

يميّز صحيحه من مكسوره... ـ في أنك لا تتصدّى له، ولا تتكلّف تعريفه، لعلمك أنه قد عَدِم الأداة التي معها يعرف، والحاسّة التي بها يجد»[١].

إنَّ العمليّة النقديّة لم تعدْ قراءةً سطحيّة، أو تعليقاً عابراً، أو وصفاً عاماً، دون بيانٍ أو برهانٍ، فهذا لا قيمة له، بل لا بدّ أنْ «تتجاوز حدّ العلم بالشيء مجملاً، إلى العلم به مفصّلاً، وحتى لا يقنعك إلّا النظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه، وحتى تكون كمن تتبّع الماءَ حتى عرف منبعه، ومجرى عروق الشجر الذي هو منه»[٢]. ومن هنا كثيراً ما أكّد عبد القاهر أنَّ هذا المستوى من الممارسة النقديّة، يحتاج «إلى صبرٍ على التأمل، ومواظبةٍ على التدبّر، وإلى همّةٍ تأبى عليك أن تقنع إلّا بالتمام، وأن تربع إلّا بعد بلوغ الغاية»[٣]، كما أنَّ الكلام لا يبوح لك بأسراره الفنية والجمالية، ويكشف لك عن خباياه وركائزه المضمونية، «حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك، وتُعمل رويّتك، وتراجع عقلك، وتستنجد في الجملة فهمك»[٤].

وكذا الأمر عند حازم القرطاجني، فهو يلحّ على ضرورة اجتماع الذوق الصحيح والمعرفة العميقة بأصول صناعة الشعر وما انتهى إليه العلماء والمختصّون، حيث يرفض أن يكون الاعتماد على الطبع أو الذوق وحده، وذلك أنَّ الطباع قد «تستجيد الغثّ وتستغثّ الجيّد من الكلام ما لم تقمعْ بردّها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن»[٥]. وعليه، فإنَّ هذه الطباع تظلّ في مسيس الحاجة، إلى أنْ تقوّم، سواء من جهة تصحيح المعاني أو من جهة تصحيح الألفاظ المعبّرة عنها، «إذ لم تكن العرب تستغني بصحّة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها

(١) نفسه، ص٢٩١.
(٢) نفسه، ص٢٦.
(٣) نفسه، ص٣٧.
(٤) نفسه، ص٦٤.
(٥) منهاج البلغاء، ص٢٦.

وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصحّحة لها، وجعلها ذلك علماً تتدارسه في أنديتها ويستدرك به بعضهم على بعضٍ وتبصير بعضهم بعضاً في ذلك»[1]، كما لم تكن كذلك «تستغني في قولها الشعر الذي هو بالحقيقة شعر ونظمها القصائد التي كان تسمّيها أسماط الدهور، عن التعليم والإرشاد إلى كيفيّات المباني التي يجب أنْ يوضع عليها الكلام، والتعريف بأنحاء التصرّف المستحسن في جميع ذلك، والتنبيه على الجهات التي منها يداخل الخلل المعاني، ويقع الفساد في تأليف الألفاظ والمعاني»[2].

وفي هذا السياق، نرى حازماً يأخذ على شعراء عصره اعتدادهم الزائد بطباعهم، وزهدهم بالتعلّم، خلافاً لما كان عليه أربابُ هذه الصناعة في القديم، إذ كنت «لا تجد شاعراً مجيداً منهم إلّا وقد لزم شاعراً آخر المدّة الطويلة، وتعلّم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدّربة في أنحاء التصاريف البلاغيّة. . .، فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلّم الطويل، فما ظنك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبةٍ بين الفريقين في ذلك؟ وأنت تجد الآن الحريص على أنْ يكون من أهلِ الأدب المتصرّفين في صوغ قافيةٍ أو فقرةٍ من أهل زماننا، يرى وصمةً على نفسه أنْ يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلّم أو تبصير مبصّرٍ. فإذا تأتّى له تأليف كلامٍ مقفّى موزونٍ، وله القليل الغثّ منه، بالكثير من الصعوبة، بأى وشمخ، وظنّ أنه قد سامى الفحول وشاركهم، رعونةً منه وجهلاً، من حيث ظنَّ أنَّ كلّ كلامٍ مقفّى موزونٍ شعرٌ»[3].

كما نجده في سياق آخر، يوجّه نقداً عنيفاً لمن يتولّج في غير ميدانه، ويفتي فيما لا علم له به، كما راح يفتي في شأن القريض، جماعةٌ من المتكلّمين، «لم يكنْ لهم علمٌ بالشعر، لا من جهة مزاولته، ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته. . .، والذي يورّطهم في هذا أنهم يحتاجون إلى الكلام في إعجاز القرآن، فيحتاجون إلى معرفة ماهيّة الفصاحة والبلاغة من

(١) نفسه، والصفحة ذاتها.

(٢) نفسه، ص٢٧.

(٣) نفسه، والصفحة ذاتها.

غير أنْ يتقدّم لهم علمٌ بذلك، فيفزعون إلى مطالعة ما تيسّر لهم من كتب هذه الصناعة، فإذا فرّق أحدهم بين التجنيس والترديد، وماز الاستعارة من الإرداف، ظنَّ أنه قد حصل على شيء من هذا العلم، فأخذ يتكلّم في الفصاحة بما هو محض الجهل بها»[1].

إنَّ الشعر صناعةٌ لها خصوصيّتها، كما لها أربابها الألى انصرفتْ همّتهم إليها انصرافاً تاماً، حتى عرفوها حقّ المعرفة، ووقفوا على أدقّ تفاريقها وأسرارها، وهؤلاء هم الذين سمّوهم الخليل بن أحمد: «أمراء الكلام»[2]، لما يملكونه من سلطةٍ واقتدارٍ في هذا الشأن، وهؤلاء كذلك، فيما يقول حازم: «ليس ينبغي أنْ يعترض عليهم في أقاويلهم إلّا مَنْ تُزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبتهم، فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام، وليس كلّ مَنْ يدّعي المعرفة باللسان عارفاً به في الحقيقة... وإنما يعرفه العلماء بكلّ ما هو مقصودٌ فيه من جهة لفظٍ أو معنى، وهؤلاء هم البلغاء الذين لا معرّج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام إلّا على ما أصّلوه، فمن جعل ذلك دليله، هدي سبيله»[3].

وهكذا نلحظ عناية المتقدّمين بشخصيّة الناقد ومؤهّلاته، فإذا كان «ليس يجب أنْ يكون الإنسان شاعراً، ولا كاتباً، ولا صاحب كلامٍ يؤثر، ولفظٍ يروى»[4]، فإنه ليس يجب أنْ يكون ناقداً كذلك، فيتكلّم في صناعة الشعر، وهو ليس مؤهّلاً أو مختصّاً، إذ سرعان ما ينكشف جهله، وتتبدّى عوراته، كما هو الشأن في جميع الفنونِ والصناعات، وذلك أنّ لكلّ صناعةٍ علماءها، الذين أخلصوا لها، وأفنوا أعمارهم في ميدانها، فهؤلاء هم وحدهم أصحاب الكلمة العليا، والحكم الذي يجب أن يتلقّاه الناس بالتسليم والرضى.

ومع تطوّر حركة النقد العربيّ القديم، كان تطوّر شخصيّة الناقد

---

(١) نفسه، ص٨٦، وما بعدها.

(٢) نفسه، ص١٤٣.

(٣) نفسه، ص١٤٤.

(٤) سرّ الفصاحة، ص٩٤.

ومؤهّلاته، وبروزها على نحو أوضح، وهنا يمكن أنْ يشار، في تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب، إلى مرحلتين بارزتين، هما: مرحلة النقد الذاتيّ/غير المعلّل، الذي نجده في النأناة الأولى، وعصوره الباكرة، ثمّ مرحلة النقد الموضوعيّ/المعلّل، الذي ظلّ النقّاد يدعون إليه، ويتطلّعون إلى تحقيقه، ويجتهدون في إرساء قواعده وأسسه.

فإذا كان النقد في مرحلته الأولى يعتمد اعتماداً كبيراً على الإحساس المجرّد، والخبرة الفرديّة، مكتفياً بالنظرة الجزئيّة، والتعليق الخاطف، وإطلاق الأحكام العامّة، والأوصاف الجامعة، على شاكلة قولهم: هذا أشعر بيتٍ، وفلانٌ أشعر العرب، وهذه القصيدة «سمط الدهر»، إلى غير ذلك من أحكام وآراء كان يطلقها أصحابها دون تعليقٍ واضحٍ أو مقنعٍ - فإنَّ النقد فيما بعد لم يعدْ يرضى بهذا المستوى، وخاصّةً بعد مرحلة تدوين النتاج الشعريّ والأدبيّ، وتأصيل العلوم، وامتزاج العرب بغيرهم من الأمم والشعوب والثقافات، إذ أصبح معيباً أنْ لا يفيد الناقدُ من ذلك كلّه، لينعكس على تفكيره النقديّ، وقراءته للنصّ الشعريّ، كما صار مطلوباً من الناقد أنْ يكشف، في كلّ حكم يصدره أو رأي يقوله، عن العلل والأسباب التي دفعته إلى إصدار هذا الحكم أو بلورة ذاك الرأي، وهذا يعني: أنَّ المسألة لا تتوقّف عند حدود الذوق الشخصيّ حسب، صحيحٌ أنَّ هذا الذوق هو ذوق شاعرٍ أو خبيرٍ بالشعر، إلّا أنَّ هذا لم يعدْ كافياً، بل لا بدَّ من التعليل والتحليل، والاستناد إلى قواعد ومعاييرَ، واتباع منهجٍ لاحبٍ، وإلّا ظلّ عمل الناقد عُرْضةً للغموض تارةً، ومسرحاً للفوضى تارةً أخرى.

إنَّ النقد الأدبيّ الفاعلَ، كما استتبَّ أخيراً في أذهان المتقدّمين، لا يعتمدُ على مجرّد الذوق، كما لا يعتمد على مجرّد المعارف والآلات، وإنما أساسه الرّكين هو الذوق المشحون بالثقافة الواسعة: الخاصّة والعامّة، الموروثة والحديثة، العربيّة وغير العربيّة، إذ بغير ذلك لا يستطيع الناقدُ أنْ يضوّئ أبعادَ النتاج الشعريّ، الموضوعيّة والفنيّة، وأنْ يؤدّي وظيفته على نحوٍ صحيحٍ، ليفيد منها المبدعُ والمتلقّي، على حدّ سواء.

وقد كان لهذا الأساس دوره البارز، على امتداد العصور الأدبيّة، في تطوّر مسيرة النقد العربيّ، وتقديمِ أهمّ المقاربات المنهجيّة في محاولة فهم الحقيقة الأدبيّة، وقراءة النصّ الشعريّ، على وجهِ التحديد، سواء أكانت هذه القراءة ترمي إلى فهمه وتفسيره أم إلى تقويمه من نواحيهِ المتعدّدة: اللغويّة والأسلوبيّة والجماليّة والتأثيريّة، وهنا يمكن الإلماع، على سبيل التمثيل، إلى منجزات عديدٍ من الهامات النقديّة، على ما بينها من تفاوتٍ، كابن سلّام، والجاحظ، وابن قتيبة، وابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، والأموي، والقاضي الجرجاني، وابن رشيق، وابن سنان الخفاجي، وعبد القاهر الجرجاني، وابن الأثير، وحازم القرطاجني.. وسواهم.

ولعلَّ من المناسب أن يشار، في ختام هذه الورقة، إلى أنَّ هذا الذوق المدعوم بالمعرفة الواسعة والمتنوّعة، لا يزال أيضاً هو الأساس المتين الذي يقوم عليه النقدُ العربيّ الحديث، إذ كثيراً ما يجري تأكيد فاعليّة الذوق السليم في العمليّة النقديّة إلى جانب الحقائق الموضوعيّة. يقول محمد غنيمي هلال في مقدّمة «النقد الأدبيّ الحديث»، التي جعلها تحت عنوان «المفهوم الحديث للنقد الأدبيّ»: «ونكرر ما قلناه سابقاً من أنَّ عماد هذا الذوق إنما هو التجارب الفنيّة الطويلة التي بها يقتدر [الناقد] على وضع العمل الأدبيّ في مكانه من التراث الإنسانيّ كلّه. والإشادة بما هو إبداعٌ وطرافةٌ تستلزم نسبيّةً في النقد لا تتيسّر إلّا بعد طول خبرةٍ وسعة اطلاعٍ، بل إننا نعدّ ذاتيّة الناقد جوهريّةً لحيويّة النقد وإثماره»[1]. ثم يقول، في نهاية هذه المقدّمة: «وهكذا تكون نظريات النقد وقواعده العامّة دعامةً للناقد والفنّان. فهي لا تخلق الفنّان، ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرّيةً وصحّةً واستقامةً لا تتيسّر بدونها، وهي تساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبيّة إذا فهمت حقّ الفهم»[2].

ويذهب أحمد كمال زكي إلى أنَّ «النقد الحديث الذي يساعد القارئ

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبيّ الحديث، دار الثقافة، دار العمدة، بيروت، ١٩٧٣م.

(٢) نفسه، ص٢٥، وما بعدها.

على فهم الأثر الأدبيّ وتذوّقه، يستهدف أساساً أنْ يفهم الأديب طبيعة عمله ويطوّره، ولذلك لا بدّ أنْ يتسلّح الناقد فوق أسلحة العلم أو قبل أسلحة العلم بالذوق والحساسية والذكاء»[١]. وهو يرى أنَّ هذا الذوق/المثقّف يلعب دوراً خطيراً، إنْ لم يكن الدور الأول، في مجال النقد التطبيقيّ، سواء في وظيفته التفسيرية أو في مهمّته التقويميّة وإصدار الأحكام الفنيّة، إذ كلا النقدين يخضعان له ويتساويان لديه[٢].

وربما تعاظمت قيمة هذا الذوق/المثقّف والمدرّب عند محمود محمد شاكر إلى الحدّ الذي اختار فيه كلمة (التذوّق)، لتكون دالةً على طبيعة منهجه في قراءة الشعر والكلام عامّة، وهو منهجٌ، كما يصفه، جامعٌ متشعّبٌ متراحبُ الأنحاء، يزداد مع تطاول الأيام رحابةً وسعةً، وحدّةً ومضاءً، ونفاذاً ودقّةً، وشمولاً واستقصاءً[٣]. وقد أشار شاكر إلى أنَّ هذا المنهج إنما أفاده من تراث أمته، ولا سيّما جهودُ عبد القاهر الجرجاني، حيث يقول، موضّحاً ذلك: «كان فضلُ عبد القاهر الجرجاني يومئذٍ عليَّ عظيماً؛ لأني حين فهمتُ حقيقة الدواعي التي حملته على وضع كتابيه الجليلين [يقصد: الأسرار والدلائل]، أدركتُ من فوري أنَّ مسألة (التذوّق)، مرتبطةٌ ارتباطاً وثيقاً بمسألة البلاغة.. ولما رأيته قد استطاع بتحليل الألفاظ والجمل والتراكيب، أنْ يجعلها تكشف اللثام عن أسرار المعاني القائمة في ضمير منشئها فأزال إبهام البلاغة، ظننتُ أنه من المستطاع أيضاً بضروبٍ أخرى من تحليل الألفاظ والجمل والتراكيب أنْ أصل إلى شيءٍ يهديني إلى كشف اللثام عن أسرار العواطف الكامنة التي كانت في ضمير منشئها، فأزيل إبهام (التذوق)، وإذا كان تحليله قد أفضى به

(١) أحمد كمال زكي، النقد الأدبيّ الحديث، أصوله ومناهجه، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م، ص٢٣.

(٢) نفسه، ص٢٦، وما بعدها، وانظر: شكري عيّاد، دائرة الإبداع، مقدّمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص٣٣، وما بعدها من الصفحات.

(٣) انظر: محمود محمد شاكر، المتنبي، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، دار المدني بجدة، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٨٧م، ص٨.

أنْ يجعل نظمَ الكلام دالاً على صورٍ قائمةٍ في نفس صاحبها، فعسى أنْ أجد أيضاً في ضربٍ أو ضروبٍ من التحليل، ما يفضي بي إلى أن أجعل الكلام ونظْمه جميعاً، دالاً على صورة صاحبها نفسه»[1].

ولستُ هاهنا بسبيل الكشف عن أبعاد هذا الموضوع في نقدنا العربيّ الحديث؛ لأنَّ ذلك، بلا شكّ، سيخرج هذه الورقةَ عن تخومها المرسومة، وخاصةً أنَّ ما يحتاجُ إليه الناقدُ في وقتنا الحاضر، يفوق ما كان يحتاج إليه الناقدُ في العصور السالفة، وذلك لاتصال الآداب العربيّة بالآداب الغربيّة، وتطوّر فنونها وأشكالها، واتساع آفاقها على المستويات كافّةً ـ فلعلّ ذلك أن يكون، إن شاء الله، في دراسةٍ مستقلّةٍ، لإعطاء الموضوع حقّه من جوانبه المختلفة. وبالله التوفيق.

---

(١) محمود محمد شاكر، المتنبي ليتني ما عرفته (٣)، مجلة الثقافة المصرية، العدد ٦٣، ديسمبر، ١٩٧٨م، ص١٥.

أفق النص بين أوجه القراءة والتأويل

أ. د. هانيِ فرَّاج

١٤٣٧هـ/٢٠١٦م

مقدمة

بسم الله، والحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، **وبعد**:

فتنشغل هذه الورقة البحثية بإشكالية النص الإبداعي، مركزها أوجه قراءته المتعددة، ومحيطها صراعات تأويله غير المحددة، فهي إشكالية قديمة حديثة في مركزها ومحيطها، تتغيا كلَّ حينٍ المعنى ومتعلقاته، وتتجدد الغاية ذاتها حول معنى المعنى ومنطلقاته، وتتعدد أوجه القراءة وتتصارع التأويلات من صوت المعنى ومعنى المعنى إلى نصوص غير متناهية من المعاني البعيدة التي تنفتح لها أبواب القراءة على مصراعيها، وتنفسح لها التأويلات والتأويلات المضادة في أفق ذلك النص الإبداعي المحاصر بمساءلات القراءة والتأويل، وفق قيم إبداعية وثقافية وسياسية وفكرية، تتآزر وتتناظر وتختلف وتأتلف في كل مجال من مجالات المعرفة النظرية والتجريبية.

وقد تراءت في أفق النصوص الإبداعية ـ التي صاحبها زخم معرفي في علوم الاتصال والانثربولوجيا والابستومولوجيا والتاريخ والفن والفلسفة وعلم النفس واللسانيات ـ العديد من المناهج والمفاهيم التي أسهمت في إعادة صياغة الرؤية النقدية النصية على تصور جديد، وذلك من جرَّاء ما جَأَرَتْ به القراءات المتعددة للنص الإبداعي، وما أملته عليه طبيعة المتغيرات المعرفية المتواترة، على عكس ما كان مهيمناً على الرؤية النقدية للنص التي ظلت لفترات طويلة متكئة على جزئيات نحوية ولغوية، أو كانت ممارساتها من خارج النص وفق معطيات تاريخية ونفسية واجتماعية، غير أن انبثاق هذه



القراءات المنهجية ـ لا الفوضوية ـ والتأويلات الاحترازية ـ لا العبثية ـ قد فتحت آفاقاً جديدة للتعامل مع النص الإبداعي.

ولا يختلف أحد على أن اللغة هي التي يعدو بها النص الإبداعي إمكاناً، ينفتح على أكثر من تأويل؛ الأمر الذي يفرز التعدد والاختلاف، ويستوجب الحيطة من مزالق التأويل وفوضى القراءة.

فالقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيري للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له، ومدى تفاعلنا معه، ولذلك تعددت أوجه قراءاته، وانبثقت نظرياتها المختلفة، فكان من أهمها تلك التي أشار إليها تودوروف بالقراءة الشاعرية، وهي قراءة النص من خلال شفرته، بناء على معطيات سياقه الفني، وتسعى إلى ما هو باطن في النص، وتقرأ فيه أبعد مما في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قويم[1]، ومنها كذلك القراءة الكشفية التي تبناها المفكر الفرنسي لويس بيير ألتوسير، وغيرها من القراءات التي تعاورت على مكامن النص الإبداعي.

وينحو شيخ البلاغيين الإمام عبد القاهر الجرجاني نحواً قرائياً يكشف عن حضور فعل القراءة ومستوياته وعمق المدارج التأويلية في فِكْرِهِ الناقد، فيذهب إلى «أنك لا ترى نوعاً من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علَّموا الناس، وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة، والتصريح أغلب من التلويح، والأمر في علم الفصاحة بالضد من هذا، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه، وجدت جُلَّهُ أو كُلَّهُ رمزاً ووحياً، وكناية وتعريضاً، وإيماء إلى الغرض من وَجْهٍ لا يَفْطُنُ له إلا من غَلْغَلَ الفكر وأدَقَّ النَّظَر، ومن يرجع من طبعه إلى أَلْمعِيَّة يَقْوَى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفي، حتى كأنَّ بَسْلاً حراماً أن تتجلَّى معانيهم سافرةَ الأوْجُه لا نِقَاب لها، وبادية الصفحة لا

---

(١) انظر: الخطيئة والتكفير، د. عبد الله الغذامي، (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م، ص٧٦.

حجاب دونها، وحتى كأن الإفصاحَ بها حرامٌ، وذكْرَها إلا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ»[1].

فالبحث عن المعنى في أفق النص لا سبيل للوصول إليه إلا بالعديد من أوجه القراءة، والتدرج في مستوياتها، وضرورة استدعاء أنظمة التأويل وآلياتها وضوابطها، شريطة الوعي بما تستوعبه من أيديولوجيات وتعدد منطلقات؛ لأن مسالك التأويل أضرب صعبة لما فيها من مزالق الوقوع في التقويل؛ أي: تقويل النص وتأويله بما لا يحتمله أو يطيقه، وبذلك يتجاوز مقاصده، فلا يوجد معنى يأتي مؤوِّلٌ ليفسره، وإنما هناك معنى لأن مفسِّراً أوَّلَهُ وبَنَى شروطَ إمكان فعله التأويلي بناء تأويلياً.

والمقصد الأقصى لهذه المحاولة يتمثل في أن النص الإبداعي يرتبط بواقعه الثقافي واللغوي، ويخلق رموزه الخاصة، التي يشكل منها الواقع واللغة، ويسهم (القارئ/ المتلقي) في إنتاج دلالات النصوص، وفي توليد المعاني، بتلقي رؤية النص للعالم، فهو يقوم بدور المشارك والمحاور[2].

وعلى هذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة، بعدد مرات قراءته، والنظريات القرائية لا تعدو أن تكون إشارات توجيهية للمتعامل مع النص، والقراءة الأولى للنص هي غالباً ما تحدد الأنواع الإشارية، التي يتوقع من القارئ أن يستخدمها؛ لأنها ستختلف من نص لآخر، وفي التعامل مع النص الإبداعي لا يتوقع أن تكون نتيجة القراءة واحدة لعدد من القرَّاء، وهذا سمح لبعض النصوص أن يتم تناولها مرات متعددة، وفي كل مرَّة يأتي كشف جديد لمعطياتها الإشارية[3].

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص٤٥٥.

(٢) مركزية التأويل للتواصل ومحاورة النص الشعري المعاصر (من الجرجاني إلى تودوروف وجاكوبسون)، عبد القادر عبو، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، عدد ٤١، آب/أيلول ٢٠٠٠م، مجلد ١١، ص١٠١.

(٣) انظر: ثنائية النص، عبد العزيز السبيل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الأول، ١٩٩٨م، مجلد ٢٧، ص٦٤.

فالنص مائز بأفق انتظار رحْبٍ يتجاوز به ما للقُرَّاء والمُؤوِّلين من آفاق؛ لأنه يستوعب جُلَّ مراياهم المحدبة والمقعَّرة، ويتملك بحمولاته الدالة والمدلولة مَكْنَ الوجود، فهو انفتاح على الكائن والممكن، واستدعاء للغائب الخفي، ينمو بطريقة أفقية حسب آليات معينة، ووفق تلك الأفقية ينشطر إلى نوعين: «أحدهما خاص، وهو الذي يبحث فيه لسانيُّو الخطاب، وثانيهما عام، وهو ما ينطلق من ثوابت قليلة مفترضة يبرهن عليها بقراءة النص قراءة متعددة قائمة على حفريات في اللغة مما يؤدي إلى علاقة أفقية شاملة»[(١)].

وفي السياق ذاته هو انبعاث لمنطق التكوثر واتساع لأفق الدلالة؛ إذ يتوالد ويتناسل بطريقة عمودية متدرجة من العام إلى الخاص مما يسمح بالاستدلال الغيابي، والاستنباط الخافي الذي يتكشف بمسالك التأويل، ونوعية المقاصد المركبة، وأسئلة السياق، وأوجه انعتاق المعنى؛ لأن النص لا يبوح بكل ما في باطنه، ولا يمفصل ما بداخله مباشرة لبيان الغاية من قصديته، وإنما يستدعي التأويل «من أجل أن تعود الحياة للسان والنص بعد أن أفقدتهما الاتجاهات التجريدية العازلة الصورية صفة الحيوية، وتركتهما هياكل فارغة بيد أنها فارغة»[(٢)].

وتأسيساً على هذا المنطلق فإن فكرة هذا البحث تنبثق من ملاحَظةِ بُعْدَيْنِ مهمين في مسار النص الإبداعي وعلاقته بأوجه قراءته وتأويله، يتمثل أحدهما في أن حقائق المعارف موضوعات للاستيعاب، والآخر في أن حقائق الصناعات موضوعات للقياس، حيث يرتبط بالبعد الأول تَوَجُّهَات وتيارات معرفية اخترقت أفق النصوص وأثرت في تأويلها وتلقيها من منابع علوم الفلسفة والنفس والاتصال والاجتماع وغيرها، متبنية مناهج معرفية متباينة، انفتحت بشموليتها على الأنساق المعرفية العامة لمختلف النصوص، في حين

---

(١) التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٩م، ص٨٧.

(٢) الأفق التداولي، نظرية المعنى والسياق في الممارسة التراثية العربية، د. إدريس مقبول، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١م، ص٣، ٤.

تعلق البعد الآخر بالموروث العربي ونموذجه المثال، فنتج عنه تنوع المسارات المنبثقة من فعل القراءة المتعاقبة على النصوص طبقاً لموضوعات القياس وتنوعها.

ذلك «أن فعل القراءة المتعاقبة على النصوص مسؤول إلى حد ما عن إعطائها القيمة الأدبية والمضمونية أو سحبها عنها حسب الظروف والمراحل التاريخية المختلفة»[١]، ويحيلنا هذا إلى الوقوف على مكونات المقام التخاطبي البادئ بمقام التكلم أو الإنشاء، والممتد بمقام التلقي والقراءة والتأويل، وفق الوظائف والعلاقات والوضوح والتأثير والوفاء بالغرض الذي يحققه التواصل القصدي أو التقاصدي من جهتين: جهة المتكلم وجهة المخاطب، فالذي يعقد الكلام لا يطلق عليه متكلماً إلا إذا كان قاصداً التوجه بكلامه إلى المخاطب (غرضاً)، كما أن متلقي الكلام لا يسمى مخاطباً إلا إذا كان قاصداً التوجه بسمعه إلى المتكلم، فالسامع الذي يقع الكلام في سمعه عرضاً لا يندرج مع المخاطبين، وكلتا الجهتين ـ المتكلم والمخاطب ـ تحملان مقاصد وقيماً متعددة.

وبغياب المقام وبدون معرفة المقاصد لا يمكن الاستدلال بكلام المتكلم على ما يريده، ولذلك فإن الباعث الحقيقي للنصوص الإبداعية يكمن في معاودة قراءتها وفق النظريات والمناهج المتعددة؛ لأن «فكرة الدلالة الثابتة للنص الأدبي تتعارض بشكل واضح مع واقع الأمر الذي يشير إلى أن هذه النصوص لها خاصية جوهرية وهي قابليتها على الدوام لأن تُقرأ في كل العصور من زوايا نظر مختلفة وجديدة، وذلك في ضوء التطورات الحاصلة في تقدم الفكر بشكل عام، هذا فضلاً عن أن قراءتها حتى في العصر الواحد تشهد اختلافاً بيِّناً بين الجماعات والشرائح الثقافية»[٢].

ووفقاً لهذا فقد أضحى الانكفاء على صور النصوص الإبداعية تعوزه

---

(١) القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص٦.

(٢) القراءة وتوليد الدلالة، د. حميد لحمداني، ص٧.

قراءات مقامية ومنطلقات تأويلية، تنطلق من ثوابت اللغة ومتغيرات الخطاب التي تحمل أبعاداً معرفية وجمالية وإجرائية في حدود عمليتي الإنشاء/ التأليف، والتلقي/ القراءة.

وتحاول الدراسة أن تستبين مواطن الخطأ التي يقع فيها قارئ النص، والتي من شأنها أن تَبْطُلَ القراءة بوجودها، كما تعرض في الوقت ذاته لمعالجة الإشكاليات التي تتأتى من القراءة والتأويل والتعليل؛ استناداً إلى ما في النصوص الإبداعية من قيم الكشف والإيصال والإقناع والتأثير، التي تحقق بدورها تفاعلاً إيجابياً يستدعي معه قراءتها مقامياً وفق سياقها الذي يعد شرطاً أساسياً للقراءة؛ لتصبح تلك النصوص الإبداعية دالة على جميع الخطابات، ويحسن معها تفسير ظواهر الخطاب وتعدد وجوه تأويله وفق المناهج المستعملة وآلياتها في التأويل، إذ لما كان سر الكلام وروحه في إفادة المعنى، كملت هذه الإفادة في بلاغته.

ولأن البحث في هذا المسار فقد أوضح المنطلقات العامة لمفهوم التلقي في المورث البلاغي والنقدي العربي، الذي يرتكز على الشكل الشفاهي المرتبط بالميراث العربي القديم في تشكلاته الشعرية والخطابية، شعراً ونثراً، والمستند إلى عاملي الاستحسان والاستهجان الفطريين اللذين يواجهان المسموع فينصرفان إلى الحكم عليه دون أن يسديا تعليلاً يبرره، ويوثق عقدته، بل جاءت عفوية تصدر عن موافقة للطبع والعرف في شكل تعليق سريع، يطوي نصّاً برمته في عبارة مقتضبة، أو في شكل حركة فيزيولوجية تنتاب الجسد أو بعضه فتكون آية على هذا وذاك.

قد سجلت الروايات والأخبار، أضرباً من القراءة الشفوية اختلفت مقاصدها وتباينت مبتغياتها، وهي إزاء النص (بيتاً أو قصيدة) تتمظهر في أشكال مختلفة: «. . من التعليق العابر والملاحظة الانطباعية»[1]، الذكية التي توحي بذوق، لا يخلو من فطنة وحصافة، يمكن إدراجها في ثلاثة مستويات، حتى تتحدد خواصها فتنكشف آلياتها:

---

(١) انظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار إحياء العلوم، ط٢، ١٩٨٦م، بيروت، ص٣١.

أ ـ مستوى الانطباع: العجز عن مواجهة النص.

ب ـ مستوى التردد: بين داخل النص وخارجه.

ج ـ مستوى التأصيل: مواجهة النص.

إلى أن تَنَامَى ذلك التصور في نطاق الأشكال الكتابية وأنظمتها، واتكأ فيها على قواعد وأصول ترتبط في كثير منها بمنتج النص/المؤلف في العمل الإبداعي، مع مراعاة الطرف الآخر للعمل وهو المخاطب/المتلقي، وذلك ارتباطاً بالمنطلق التأويلي المَعْنِي بالمقام/الحال وعلاقته بالمقتضى، وهو في هذا المسار مرهون بالذائقة العربية والذاكرة الشفاهية والمنجز الكتابي على حد سواء.

وفي المقابل لهذا الموروث تمت الإشارة إلى مفاهيم القراءة والتأويل في المنجز الغربي وأرجعت أصوله وقواعده إلى الفلسفة الظاهراتية، والنوازع الفلسفية بشكل عام، انطلاقاً من المفاهيم المطروحة في الفكر اليوناني القديم، وتحولاً إلى الفكر الغربي الأوروبي الحديث المقترن بالجذور الفلسفية وعطاءاتها المنهجية المنبثقة من أصول قواعد الشعر والخطابة والملحمة والمحاكاة والمثل والأخلاق والتطهير والمأساة عند أرسطو وأفلاطون في النقد الإغريقي القديم، «فأفلاطون وأرسطو ولونجاينوس وهوراس شغلوا كثيراً باستجابة الجمهور بالأدب، ويشير لونجاينوس في كتابه (السمو) إلى التأثير الذي يحدثه الكلام الشعري في المتلقي، فيجعله أكثر انفعالاً وانجذاباً، بل مشاركاً فعالاً في الدلالة على ما يقع حوله الحدث»[1]، وامتدَّ هذا الفكر في عصر النهضة بتطورات ملحوظة في تعدد المناهج النقدية وتواليها ـ وفق هذه الفلسفة ـ في القرنين التاسع عشر والعشرين؛ إذ ظلت الاستجابة الأدبية محور النظرية النقدية.

واختلفت لهجات النقاد في مناقشة مفهوم القراءة والتلقي منذ بروز النقد

---

(١) دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية، جين تومكنز، ترجمة: عبد الحميد شيحة، علامات في النقد، مجلد ٩، ٣٦/١٩١.

الشكلي Formal Criticism، وتأثر ذلك ببعض العوامل التي منها الانفصام الواضح بين الحياة السياسية والإنتاج الأدبي . . .، وسرعان ما تغيرت لهجة الناقد الذي لم يعد معنياً بالدفاع عن تأثير الأدب بقدر عنايته المنصبة على الاستجابة العاطفية للغة الشعر والدراسة التحليلية لجماليات التلقي؛ أي: أن عملية التلقي أصبحت موضوعاً Object، خاضعاً للتحليل العلمي الأكاديمي[1].

نشأت نظريات القراءة والتلقي والتأويل التي طورتها مدرسة كونستانس بجنوب ألمانيا ضمن المشروع ما بعد البنيوي؛ لتجعل ما كان جانبيّاً ومهملاً في النظريات السياقية جوهريّاً وفاعلاً، وحتى البنيوية التي بالغت حد الغلو في الانتصار لمبدأ المحايثة، فقصدت إلى جعل العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني وموازنة المعادلة الجديدة بنقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف/النص إلى جانب النص/القارئ.

وفي هذا السياق كانت مدرسة كونستانس الألمانية أول تجمع نقدي يلتفت إلى القارئ عوضاً عن النص الذي يعد في نظر البنيويين بنية مغلقة، مكتفية بذاتها بعيداً عن المبدع والقارئ، وأطلق هانز روبرت ياوس على هذا النقد اسم «جماليات التلقي».

ومع هذا يمكن القول بأن مفاهيم القراءة والتلقي قد تبلورت على أسس تصورات كل من ياوس وفولفغانغ آيزر التي تعترض وفق تصوراتهما على تصورات البنيويين للأدب من خلال إعادة الاعتبار لعملية الفهم في تكوين المعنى؛ إذ إن جمالية التلقي عند ياوس: تفاعل القارئ/النص قد بدأت من حيث انتهت التراكمات النظرية في تناول الظاهرة الأدبية.

لقد جاءت جمالية ياوس نتيجة تراكم معرفي حمل كتاباته على أن تأخذ «منحى حواريّاً لا يسلم بالوجود، بل يجادل في أنساق مفتوحة على الآخرين

---

(١) في النقد والنقد الألسني، د. إبراهيم خليل، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، ٢٠٠٢م، ص١٠٧.

للاستفادة، وقد يمتد حواره إلى ذاته فيأخذ ويعدل ويحور، مستنداً إلى مرجعية فلسفية أخذت على عاتقها مراجع الأسس المعرفية، وفي مقدمتها الفينومينولوجيا كما رسمها «هوسرل» و«إنكاردن» و«ريكور» والهيجلية والماركسية من خلال «بنجمين» و«لوكاتش» و«غولدمان» و«أدورنو» و«هبرماس» والشكلانية: مدرسة براغ من خلال «موكاروفسكي» و«فوديكا» وبنيوية «لفي شتراوس» و«بارت» والنقد الجديد»[1].

فكانت جماليته نتيجة حوار معقد ومناقشات مع الظاهراتية، كما رسمها هوسرل وانجاردين، والتأويلية من خلال غادمير وريكور، والبنيوية وسوسيولوجيا الأدب، وأفضى النقاش أخيراً إلى أن المؤلف لحظة يكتب والنص لحظة يؤلف تبقى لحظة خارج التاريخ ما دامت لحظة القارئ لما تبدأ بعد.

ذلك أن القيمة التاريخية للعمل الأدبي ستبقى مادة أولية ما دامت تقبع تحت أساسه المادي بمفهوم انجاردين؛ أي: طالما هي في بطن النص حتى تصير إلى بطن القارئ بتعبير الغذامي، فالمتلقي/القارئ إذن هو الأحق بكتابة تاريخ للأعمال الأدبية ما دام القارئ هو الذي «يقبل أو يرفض أو يعارض مؤلفاً ما سواء قام بذلك كله مرة واحدة أو بكل دور على حدة»[2].

وتقوم العملية الأدبية للنص الإبداعي على ركائز ثلاث: المؤلف/النص/القارئ، وعلى أساسها جاءت الدراسات النقدية لتهتم بالمؤلف ثم تحولت إلى النص ثم أخيراً إلى القارئ، فيرى ياوس أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، ويعزز ذلك المفهوم ما ارتآه فولفغانغ آيزر من أن القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ للنص، ومن النص للقارئ.

---

(١) القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، د. حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م، ص٢٧٤.

(٢) القراءة والحداثة، د. حبيب مونسي، ص٢٧٥.

ومن الزوايا المهمة التي تعلقت بأوجه قراءة النص الإبداعي، تلك التي تمثل في مفاهيم التلقي المتباينة بين الوافد والموروث، وما يتعلق بوظائف القراءة بين التواصل والتفاعل، فأبانت عن أنماط القراءات ومستوياتها، ومدى تفاعل العلاقة بين القراءة والمعرفة، انطلاقاً من أن فعل القراءة حتى يكون منتجاً للمعرفة يتطلب ركيزتين أساسيتين: المقروء، والقارئ؛ إذ إن القارئ محاصر بسؤال أنطولوجي متعلق بوجود النص، وسؤال ابستمولوجي متعلق بمنهجية القراءة.

وفرضية الدراسة نابعة من أن أية قراءة عليها أن تواجه النص من خلال وجوده كمنجز، لا من خلال وجوده كاحتمال وإمكان؛ حتى لا تسقط في التعميم أو الانتقاء أو التجزيء، فكل قراءة مطالبة بالإنصات للنص المقروء، بعيداً عن الاختزال والتصنيف؛ لتصبح واعية بخطواتها المنهجية، وباختياراتها الاستراتيجية التي تنظر إلى النص باعتباره نسيجاً علائقياً لمكونات داخلية وخارجية، وبالتالي فإن فاعلية القراءة مرتبطة بالجهاز المفاهيمي للممارسة النقدية من ناحيتي: الرؤية المعرفية، والأدوات الإجرائية، فالعلاقة تقوم على مبدأ ديالكتيك السؤال/ الجواب[١].

واعتمدت الدراسة **المنهج الاستقرائي** في معالجة النص الابداعي وفق قراءته وتأويله، مصحوباً بإسهامات المناهج النقدية الحديثة لكونها أدوات إجرائية لقراءة النصوص الإبداعية وما يتداخل معها.

ووفق هذا التصور توزع الحديث في هذه الدراسة على مقدمة وأربعة محاور وخاتمة وثبت بمصادر البحث ومراجعه.

تناولت المقدمة أهمية البحث وعلاقة القراءة بالنص الابداعي وإشكالات تأويله.

أما المحاور الأربعة فهي:

أولاً: أفق النص ومفاهيم القراءة في الوافد والموروث.

---

(١) انظر: تشكيل القارئ الضمني، أ. آمنة أمقران، مجلة الأثر، عدد خاص، ٢٠١٢م، ص٥٩.

ثانياً: بلاغة النص الإبداعي.

ثالثاً: النص ومستويات القراءة.

رابعاً: أفق النص وأوجه قراءته، وفيه ثلاثة آفاق:

١ ـ أفق القراءة والتأويل.

٢ ـ أفق القراءة والتوصيل.

٣ ـ أفق القراءة والأسلوبية.

وأما الخاتمة فتضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

أولاً: أفق النص ومفاهيم القراءة في الوافد والموروث

أسهم التداخل والتكامل بين الحقول المعرفية المتعددة ـ علم النفس، وعلم الاجتماع، وعلوم الاتصال، والفلسفة، والمنطق، والسيميائيات، واللسانيات. . .إلخ ـ في إثراء أفق النصوص وتعدد قراءاتها، وقاد ذلك الإسهام إلى تواجد مناهج نقدية ولغوية تتعامل مع النصوص على اتجاهين متوازيين، أحدهما شكلي صوري، والآخر وظيفي تواصلي، وكلاهما يمثل حضوراً لتلقي النصوص في الموروث العربي بلاغة ونقداً.

ومن اللافت أن مفاهيم التلقي والقراءة في المعارف الإنسانية الأولى قد ارتبطت بقضايا النقد العربي واليوناني على حد سواء، وكان لحركة البلاغة والنقد دور واضح في الربط بين إبداع النصوص وما تحققه من متعة فنية وجمالية، ومردود ذلك على المتلقي، ومدى انفعاله سلباً وإيجاباً بقيم الإبداع وتجلياته، وتسجيل ردود الفعل المنبثقة من هذا الترابط، إذ إن «الاتكاء على رصد ردود الفعل، كان هو الوسيلة لتجليات التلقي في الدرس النقدي القديم. . .، وقد تحرك الدارسون القدامى في دائرة التلقي تحركاً واسعاً، يكاد يغطي كل مفرداته، بمعنى أنهم لم يتوقفوا عند المتلقي المثالي (العالِم)، بل تجاوزوه إلى من هم أقل منه علماً، أو من هم أعلى منه درجة ومنزلة، ومن ثم أخذ التلقي طبيعة جماعية ترتبط بالمقامات، فلكل مقام مقال»[1].

---

(١) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م، ص٢٣٦، ٢٣٧.

وعلى الجانب الآخر نلحظ في قراءات المناهج النقدية الحديثة إسهامات تتعلق بهوية الخطاب، والنص في صناعته وتلقيه وتنوع قراءاته وفق مفهوم التداخل والتكامل بين الحقول المعرفية التي أشرنا إليها، تلك التي قوضت تلقائياً التصورات القديمة في تثبيت العادة، وقد أُبيح لها ذلك من خلال اتكائها على أسس تجريبية تؤثر بشكل فاعل على تشكيل رؤية القراءة والتلقي.

وأمام هذا التطور الحاصل في أساليب أداء النصوص والخطابات وتلقيها، كان من الطبيعي أن يقف هذا المحور على مساءلة الأصول التراثية في تناولها لمفاهيم القراءة والتلقي ومدى الاهتمام بفعل القراءة بمختلف مستوياته الأدائية والتعاقبية، وعلاقته بطرائقها، هذا من جانب، ويرصد حركة القراءة ومهامها الوظيفية في الدراسات النقدية الغربية الوافدة من جانب آخر.

وفي كلا الجانبين نحاول المقاربة بين ما أنبأت عنه الحركة النقدية والبلاغية التراثية في دائرة صناعة النصوص وقراءتها، وما أنتجته النظرية ذاتها - القراءة - في الدرس الحديث من انعكاسات متبادلة بين تفاعلات المتلقي/ القارئ، والنص/الخطاب، ودورها في بيان العوامل المؤثرة في إنتاجية النصوص من خلال تلقيها والوقوف على أسرارها.

القراءة والتلقي في الموروث البلاغي والنقدي:

يتميز مفهوم القراءة/التلقي في الموروث البلاغي والنقدي العربيين عنه في حركات النقد والبلاغة لدى الأمم الأخرى، وذلك من خلال عدم ارتباطه بالنزعات الفلسفية العامة كما هو الحال في حركة النقد اليوناني الذي يخضع فيه التلقي إلى مزيج من القواعد الفلسفية المتباينة بين فلسفة واقعية وفلسفة مثالية جامحة، تجلت لدى قطبي حركة هذا النقد وهما أرسطو وأفلاطون، في حين أن حركة النقد والبلاغة في الموروث العربي بدأت بمنأى عن الكليات الفلسفية التي غرقت فيها الأمم الأخرى وتلاشت في تجريديتها المفرطة.

ويدل ذلك على الارتباط الوثيق لتراث الأمة العربي بالتكوين النفسي والاجتماعي الذي تميزت به، وذلك في عزوفها عن المنازع الفلسفية، «إذ كان

الشعر فنهم الأوحد، وعلمهم الذي لم يكن لهم علم أوضح منه»[1]، ومن ثم فإن التمايز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال ومفهوم التلقي يشير إلى طبيعة الاستعمال في الموروث العربي، إذ يغلب توارد مادة التلقي ومشتقاتها في الاستعمالات العربية وفق تنوع نصوصها، فكان الاهتمام بظاهرة القراءة في الدراسات النقدية والبلاغية العربية قديماً ومتأصلاً في مختلف النصوص، بدءاً من النصوص الشرعية، ومروراً بالنصوص البلاغية والأدبية والنقدية ذات الصلة بالتأثير والإقناع والخطابة والحجاج والمناظرات والمحاورات، وانتهاءً بالنصوص اللغوية ذات الصلة بقضايا التواصل والتخاطب بشكل عام.

ووفق ذلك فقد تجلت أبعاد القراءة بشكل واضح في النصوص التراثية تنظيراً وتطبيقاً، مقرونة بالمقصد البلاغي المتمثل في مطابقة الكلام لمقتضى الحال، الذي أنبأت به البلاغة العربية طبقاً لطبيعة العمل الإبداعي الذي يخضع في تشكله لمجموعة من المكونات، أبرزها المؤلف والموقف والنص والمتلقي.

ودليل ذلك أن القرآن الكريم قد أبان في أنساقه التعبيرية عن استعمال مادة التلقي بوجوهها المتنوعة: ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ ۝٦﴾ [النمل: ٦]، وفي موضع آخر: ﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ۝٣٧﴾ [البقرة: ٣٧] وقال في موضع ثالث: ﴿إذ يتلقى المتلقيات عن اليمين وعن الشمال قعيد﴾ [ق: ١٧]، وقال في موضع رابع: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُم مَّا لَيْسَ لَكُم بِهِۦ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُۥ هَيِّنًا وَهُوَ عِندَ ٱللَّهِ عَظِيمٌ ۝١٥﴾ [النور: ١٥]، ففي هذا البيان القرآني يتجلى أن الاستعمال القرآني لمادة التلقي مع النص تُنَبِّهُ إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيماءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص، حيث ترد لفظة التلقي «مرادفة أحياناً لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١/ ٢٧.

الإلماح إليها، ولم تغب كذلك عن أدبائنا ورواد التراث النقدي وهم يميزون في استعمالاتهم - وإن لم يصرحوا - بين إلقاء النص أو إرساله، وتلقيه أو استقباله، فآثروا الإلقاء والتلقي وجعلوهما فناً، وخاصة في مجال النص الخطابي»[1].

وتنوعت قراءة النص في التراث العربي منذ القرن الثاني الهجري حتى القرن الخامس الهجري، وهي الفترة التي ازدهرت فيها الحضارة العربية، وتوافرت فيها عوامل الابتكار، كما أنها الفترة التي تحولت فيها المعارف العربية إلى علوم، وتحولت كذلك العلوم إلى مناهج وقواعد، فكانت القراءة اللغوية عند علماء اللغة، **والقراءة التأويلية** عند المعتزلة، **والقراءة التجديدية** عند الشافعي في المرحلة الأولى للقرن الثاني للهجرة، في حين ظهرت **القراءة البديعية** عند ابن المعتز، **وقراءة المعنى قراءة جمالية** عند عبد القاهر، وذلك في المرحلة الثانية التي تشمل القرون الثلاثة التالية للقرن الثاني للهجرة، وفي ظل هذه القراءات وتنوعاتها انبثقت أحكام نقدية وظواهر بلاغية كثيرة، وذلك في المعالجات التي كانت تشير إلى المعنى ومعنى المعنى والغموض والجرأة والمحال، وتأثير ذلك على القارئ، وردود فعله ودوره في تفسير مثل هذه الظواهر.

لذلك تحقق المنهج النصي في تلقي علوم التراث العربي، إذ قد تحولت تلك القراءات المتنوعة إلى مناهج ونظريات ومذاهب وقواعد، وتحولت القراءة اللغوية إلى تمارين نحوية ولغوية، وتحولت القراءة التأويلية إلى شطحات صوفية وباطنية، أما القراءة التجديدية التي ابتكرها الشافعي فصارت إلى قواعد فقهية أقرب إلى المنطق وفرز الدلالات والمعاني[2].

وترجع الروابط الوثيقة بين البلاغة وظاهرة القراءة/ التلقي إلى رافدين أساسيين هما:

---

(١) قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة: د. محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ص١٤.

(٢) انظر: قراءة النص، مقدمة تاريخية، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٥، ٧، ١٣.

الأول: جهود الفرق الإسلامية التي اتخذت من الخطابة وسيلة للإقناع والتأثير في الناس من جهة، ومقارعة حجج الخصوم من جهة ثانية، ولعل اهتمام الجاحظ بالخطابة والخطب يفسر ذلك الرافد.

الثاني: أثر القرآن في الخطاب البلاغي، إذ كان الباعث الحقيقي لنصوص هذا العلم.

ولما كان القرآن الكريم كلام الله سبحانه، وليس في طوق البشر التحدث عن ذاته تعالى، ومعرفة تطابق كلامه مع شأنه؛ لأن ذاته لا يحصرها معيار مادي زماني أو مكاني، انحصرت جهود البلاغيين في قضيتين: قضية الكلام، وقضية المخاطب وأحواله[1]، وبذلك فإن النصوص البلاغية وقفت باهتمام كبير حيال القارئ/ المتلقي، وجعلته محوراً رئيساً لها، يُعنى به ويوجه إليه الخطاب على حسب حالته، ودليل ذلك ما أنبأت به من تنوع أضرب الخبر وانقسامه إلى ابتدائي وطلبي وإنكاري، وكذلك خروجه على غير الظاهر.

وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن فعل القراءة/ التلقي يمثل العملية المقابلة لإبداع النصوص أو كتابتها، وقد «بدأ النقد العربي صلاته بالتلقي، منذ الإرهاصات الأولى التي تشكل عندها النقد»[2]، وارتبط مفهوم التلقي في الذاكرة العربية البلاغية والنقدية بالنص الشعري، وترتب على هذا الارتباط ظهور مؤلفات عديدة تعالج إشكالية تفسير النصوص طبقاً لمدى تأثير تلك النصوص في نفوس متلقيها وقرّائها، وبالتالي كيفية توجيههم لها، سواء كان ناقداً أو سامعاً أو قارئاً، فضلاً عن اتكائها على الجانب الشفاهي في الذاكرة العربية منذ الإرهاصات الأولى لقرض الشعر.

ويكشف ما أورده الجاحظ من حديث بشر بن المعتمر ـ في وجوب مراعاة المتكلم لأقدار السامعين ـ عن المواصفات الدقيقة للمتكلم البارع الذي

---

(١) انظر: تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية، د. مهدي صالح السامرائي، المكتب الإسلامي، دمشق، الطبعة الأولى، ١٣٩٧هـ ـ ١٩٧٧م، ص٧١.

(٢) استقبال النص عند العرب، د. محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٩م، ص١٣.



يدرك كيفية التأثير في السامعين أو المتلقين لكلامه أو نصوصه، يقول: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[1].

في هذه المقولة إشارة واضحة إلى أن المأخوذ بعين الاعتبار هو المخاطب/ المتلقي، ومهمة البلاغي التعرف على أحوال الكلام التي يقتدر بها المخاطب فهم المقصود، وفيها كذلك موازنة بين أقدار الكلام وأقدار المستمعين؛ إذ يرتبط الكلام بطبقات السامع؛ أي: مقامه الاجتماعي؛ لأن الكلام طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات، ويتمثل ذلك بشكل أكثر وضوحاً عند القزويني في بيانه لمفهوم البلاغة قائلاً: «وأما بلاغة الكلام فهي مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، ومقتضى الحال مختلف، فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقيد، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي»[2]، فالمقصد البلاغي يشير من فحوى التعريف إلى العناية والاهتمام بحال المخاطب/ المتلقي، ولذلك كان المقام/ مقتضى الحال هو عمدة البلاغة العربية، وهو المحور الرئيس الذي تدور حوله، وقد ارتبطت به حتى صار جزءاً من تعريفها؛ لأنها تراعي السياق الخارجي وكذلك المخاطب/ المتلقي الذي يعد أهم عناصر الحال التي تُراعى.

ويشير ابن رشيق إلى حضور القارئ/ المتلقي في الدرس النقدي بشكل فاعل مع الخطاب الشعري، وذلك حين يقول: «غاية الشاعر معرفة أغراض المخاطب كائناً من كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك سر

(١) البيان والتبين، الجاحظ، تحقيق: حسن السندوبي، مطبعة الاستقامة، الطبعة الرابعة، ١/ ١٦٦.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، تحقيق: لجنة من أساتذة الجامع الأزهر (د.ت)، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١/ ٩.

صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا»[1].

فالمتلقي جزء من المقام، وقاعدة: «لكل مقام مقال» تجعل القارئ/ المتلقي أهم ركن في هذا المقام بما يتفق مع أحواله المختلفة نفسيّاً وثقافيّاً واجتماعيّاً وطبقيّاً، ولذلك كان من نواتج الاهتمام بالمتلقي نزوع البلاغة العربية إلى الوضوح، وبعدها عن الغموض والتعقيد، والابتعاد عن كل ما يعوق الاتصال الفعال لدى المخاطب بالنص، أو يحجبه عن فهمه وإدراكه.

ويعزز هذا الفهم ما ذهب إليه أبو هلال العسكري في تأكيده على أهمية القارئ/ المتلقي ونوعية مقامه التي ينبغي أن تراعيها الرسالة وفق المقتضى، يقول: «لا يُكَلَّمُ سيدَ الأمة بكلام الأمة، ولا الملوكَ بكلام السُّوقةِ؛ لأن ذلك جهل بالمقامات، وما يصلح في كل واحد منهما من الكلام، وأحسن الذي قال: لكل مقام مقال»[2]، فالعسكري يجعل المقام مقامين: مقام الخاصة، ومقام العامة، وذلك باعتبار النظام الطبقي لكل من الكلام والمخاطب/ المتلقي.

ويضيف ابن جني إلى هذه الدلالة المرتبطة بقيمة الخطاب والمقام والمتلقي قائلاً: «اعلم أنه لما كانت الألفاظ للمعاني أزمَّة، وعليها أدلَّة، وإليها موصلة، وعلى المراد منها محصلة؛ عنيت العرب بها، فأولتها صدراً صالحاً من تنقيتها وإصلاحها»[3]، وبسبب هذا الاهتمام بالمتلقي ركز الدرس البلاغي على أن يحمل الخطاب الأدبي المتعة والفائدة، ويتصف بالوضوح؛ حتى يتحقق مراده من الانتهاء إلى الإقناع والتأثير في القارئ/ المتلقي، وإضافته الفاعلة لمضمونه ودلالاته، وتفعيلاً لمحتواه، فمن أجل تحقيق الفائدة والمتعة الفنية للمخاطب، يوازن المتكلم بين المعنى والمخاطب والحال، ويوازن بينهم بمقدار.

---

(١) العمدة: ابن رشيق القيرواني، شرح صلاح الدين الهواري، مكتبة دار الحياة، مصر، ١٩٩٦م، ص٢٣٠.

(٢) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الأولى، ١٣٧١هـ ـ ١٩٥٢م، ص٢٧.

(٣) الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، الطبعة الثانية، ١/ ٣١٢.

والبلاغيون العرب، وإن لم يهتموا كثيراً بالدراسة النفسية والأخلاقية للمرسل والمتلقي، حاولوا أن يدرجوا تحت عنوان المقام والحال، ملاحظات كثيرة فيما ينبغي للخطيب أن يكون عليه أو يراعيه من أحوال السامعين[1]، وبهذا التوصيف لعملية القراءة/ التلقي تتجلى سيرورة الفعل التواصلي بين المخاطبين والمستمعين، وتتكشف مقصدية الخطاب وتوجهه لدى القارئ/ المتلقي بوجه عام، وأهمية التفاعل مع النص/ الرسالة/ الخطاب المنوط بالعمل الإبداعي.

وكذلك الحال عند النقاد القدامى الذين اعتنوا بظاهرة القراءة/ التلقي في العصور الأولى التي كان التلقي فيها يعتمد على المشافهة والأحكام الذاتية الانطباعية القائمة على الارتجال بين المبدع والمتلقي، ومن ثم كان المتلقي من أهم عناصر البنية النقدية، وشكلت مكانته ظاهرة من ظواهر النقد التي تدعو إلى الفحص والاستنتاج، فضلاً عن أن المتلقي كان يمثل ـ على اختلاف صوره ـ مبتدأ القول الأدبي وخبره، وفاعلاً في تشكيل النص الإبداعي وإنجازه.

وكما أخذ التلقي طبيعة جماعية ترتبط بالمقامات، ومناسبة الخطاب للفئة المخاطبة بحدودها الاجتماعية، فإن حضور المتلقي يتم كذلك من خلال الحال الذي يتميز بالجوانب الداخلية التي يكون عليها القارئ/ المتلقي؛ إذ إن ذلك يقتضي مجموعة من الإجراءات التعبيرية التي تغيب عنها عملية الإقناع، ليحل محلها الطبيعة التأثيرية.

فالحضور الذهني للقارئ/ المتلقي يوازيه الحضور النفسي، بمعنى: أن تشكيل الصياغة على نحو نظمي مخصوص يستهدف إحداث أثر نفسي فيه، وغياب الأثر معناه: افتقاد مهارة التعامل مع الإمكانات النصية، فعملية الحضور والغياب لبعض مفردات الصياغة متاحة لكل مبدع، لكن إيثار جانب

---

(١) في بلاغة الخطاب الإقناعي، د. محمد العمري، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م، ص١٨.

على آخر مرهون بإمكاناته التأثيرية على المتلقي[1]، وبهذا تكون العلاقة بين القارئ/ المتلقي والخطاب/ النص قائمة على محوري الإقناع والتأثير وفق حركة الإمكانات التعبيرية في الخطاب.

ومما يؤكد أن القارئ/ المتلقي عنصر حاضر بشكل لازم في كل موقف ذي طبيعة لغوية، ما نلحظه من وجود التوازن بين المبدع والمتلقي، ومدى حضور كليهما في صياغة الخطاب، فابن طباطبا العلوي يرى أن حضور الشاعر يتأتى من تعبيره عن أشياء تقوم بنفسه وعقله، فحضوره حضور داخلي بالدرجة الأولى، كما أنه يتيح للمتلقي أن يحضر عن طريق تقبله لشعره «فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز ما كان مكنوناً، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، أو تودع حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة»[2].

فابن طباطبا يطلب من الشاعر «أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه، وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسي السامعَ المعنى الذي يسوق القول إليه»[3].

فهو يوازن في نصه بين مطلوبه من الشاعر/ منتج النص فيما ينبغي أن يكون عليه تأليفه ونظمه، والسامع/ المتلقي الذي يتحرك صوب النص وفق حركة إيجابية فاعلة قوامها التأمل والتدقيق في شكلية الخطاب؛ ليصل إلى محتواه ومقصده الإبداعي، وهذا ما عرضه ابن طباطبا في شكل القاعدة النقدية للعلاقة بين أطراف العملية الإبداعية، المؤلف/ المبدع/ المتكلم، والنص/ الخطاب، والقارئ/ المتلقي.

---

(١) انظر: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، ص٢٣٨، ٢٤٦.

(٢) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م، ص١٢٥.

(٣) نفسه، ص١٢٩.

كما أدرك النقاد القدامى أمثال الجاحظ وعبد القاهر وحازم القرطاجني وغيرهم البعد الخطير والمكانة الحقيقية التي يمتلكها القارئ/ المتلقي في الظاهرة الأدبية؛ لكونه شريكاً فاعلاً مع المبدع في إنتاج النص، فهو يتحسس مواطن الضعف والقوة، كما أنه معيار القبول والتأثير لوظائف الخطاب وفق إمكاناته التعبيرية وطاقاته التأثيرية، لذلك فقارئ/ المتلقي أحد طرفي العلاقة التكاملية في العمل الإبداعي.

واشترط النقاد القدامى ـ المعنيون بمحور التطبيق ـ الكفاءة اللغوية، والثقافة الأدبية، والذوق الصافي في القارئ/ المتلقي؛ إذ إن هذه العوامل استطاعت في مرحلة مبكرة من مراحل النقد العربي أن تقنن القراءة وتحولها إلى فعل تلقٍّ منتج، يجعل المتلقي مسهماً بشكل كبير في إنتاج معنى النص، واستكشاف جمال التعبير فيه، من خلال تأمله ونشاطه الفاعل لذوقه ولغته وثقافته في عملية تلقي النصوص وقراءتها.

ومهما يكن من أمر فإن النقد العربي القديم قد أولى العلاقة الوثيقة التي تربط النص الإبداعي بالقراءة/ التلقي عناية حثيثة واهتماماً ملحوظاً في مؤلفات النقاد وتصوراتهم، فمن يتأمل نصوصهم يجد فيها «مادة مهمة لتدبر صلة الخطاب بمتقبله، فقد كان البحث في هذا الجانب مشغلاً من مشاغلهم، سواء أكانوا بلاغيين أم نقاداً. . .، ولما كانت كتاباتهم دائرة على خصائص القول الأدبي نفسه، فإن آراءهم في التقبل يعظم فيها حضور المتلقي أو يقل، بحسب المواطن والنصوص»[1]، إلى جانب ما للمتلقي من دور أساسي في الصناعة الجمالية للخطاب، لدرجة أنه يُعد شريكاً للمتكلم/ المؤلف، يتقاسم معه مسؤولية الإبداع، فالمفهم لك والمفهم عنك شريكان في الفضل.

والحاصل مما سبق أن ظاهرة القراءة/ التلقي في الموروث البلاغي والنقدي تجلت بوضوح في ربط المقال بالمقام؛ أي: ربط مستويات/ طبقات

(١) جمالية الألفة «النص ومتقبله في التراث النقدي»، شكري المبخوت، المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون، بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٣م، ص٨، ٩.

الكلام بمقامات المتلقين وطبقاتهم، مع مراعاة أحوالهم؛ إذ كان المقال أو الخطاب على قدر السامع لا المتكلم؛ أي: على وفق حال المتلقي، فالمتلقي هو العامل المباشر على ابتكار المتكلم في الدرس البلاغي، وذلك استجابة لأفق انتظاره أو إدهاشه أو مفاجأته، لذا كان التقيد البلاغي بالمقام يدعم الارتباط الوثيق بين المقام والمقال أو بين التركيب والمقصد أو بين الصورة البلاغية والحال أو النص ومتلقيه بشكل عام.

وكان الارتباط بالمقام يقتصر في البداية على المستوى الاجتماعي للمتلقي/ السامع ومستواه العقلي، ثم توسع ليشمل مقاصد المتكلم، وانتهى إلى الاهتمام بحالته النفسية والوجدانية، وامتدد إلى «جملة الظروف الحافة بالنص بما في ذلك السامع»[1]، وصار في القواعد البلاغية والنقدية تأشيرة المرور إلى الإمتاع والإقناع، ومن ثم الفعل والتغيير، فهو يسهم في بناء ظاهرة القراءة/ التلقي بمجملها؛ إذ يتشكل من تشابك فضاءات عديدة تؤدي دوراً فعالاً في تأول النص، كالمتكلم/ الكاتب، والمستمع/ القارئ، والزمان والمكان، فللمقام دور فاعل في تواصلية الخطاب وفي انسجامه بالأساس[2]، وكلما راعى الكاتب/ المؤلف للخطاب مقامات بحسب تفاوتها، كان أقرب إلى الإقناع والإمتاع، ولذلك كان الدرس البلاغي مرهون به في إدراك العلاقات وعبقرية الأداء وحساسية التذوق.

فمن مظاهر اتكاء الدرس النقدي القديم على الجانب النفسي في عملية تلقي النصوص، ما أورده حازم القرطاجني في معالجاته للإبداع والتلقي، فالشعر عنده لا يلقى قبولاً إلا إذا تأثرت به النفس وأثار فيها انفعالاً يناسبها؛ لأن غاية الشعر إنما هي «الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام، بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل بما فيه من الصدق

---

(١) التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، د. حمادي صمود، منشورات كلية الآداب، منوبة، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م، ص٣٠٢.

(٢) انظر: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص٥٢، ٥٦.

والشهرة في كثير من المواضع[1]، فلا ينفك حازم يؤكد صلة الشعر المكينة بالإنسان وأحواله النفسية، وبأن أحوال الناس لا تخلو من أن تكون مفرحة، أو شاجية، أو مفجعة، أو مؤتلفة من الثلاث، وعند ذلك يوجب أن تكون الأقاويل منقسمة بهذا الاعتبار، ومن ثم فإن ظاهرة التلقي عند حازم قد تميزت بإعادة توثيق العلاقة بين البلاغة والنفس، كما اتخذ البلاغة فناً وعلامة تنسجم في حركتها مع حركة النفس في انفعالاتها، ويلمح من ذلك أن أحد المراحل النقدية التي عالجت التلقي قد أوجبت على المتكلم مراعاة المقام النفسي.

وبهذا فإن ظاهرة القراءة/التلقي في الموروث البلاغي والنقدي قد تصاعدت من الشفاهية إلى النص، وراعت حضور المتلقي أولاً في وعي المبدع فتعامل معه تعاملاً جدليّاً وفق المقامات السياقية المتنوعة، وعليها ترسخت العلاقة بين القارئ/المتلقي والخطاب/النص، وانبثقت شرعية التوازن بين أطراف العمل الإبداعي بمجمله، الأمر الذي ترتب عليه ارتباط جمالية النصوص الإبداعية بجمالية القراءة/التلقي بمختلف مستوياتها، وأضحى القارئ/المتلقي يحتل المقام الأول في النموذج البلاغي.

القراءة/ التلقي في الدراسات الوافدة الحديثة:

يجابه الدرس النقدي الحديث إشكاليات متلاحقة وتغيرات متتابعة؛ وذلك بسبب طبيعته التي تخضع لحتمية التطور والتفاعل مع نواتج العلوم الإنسانية، فالذات العربية تعيش ظروفاً خاصة على المستوى الثقافي والاجتماعي والسياسي، وعلى مختلف الأصعدة المرتبطة بتلقي العلوم؛ الأمر الذي جعل الحركة النقدية الحديثة تعيش في توتر مستمر، يساورها الحنين إلى الموروث وقواعده وأصوله المرتبطة بالمحافظة على الهوية حيناً، وأحياناً تغريها الحداثة الغربية بحركاتها غير المستقرة في مناهجها المتعاقبة من تاريخية واجتماعية ونفسية، ثم البنيوية والتفكيكية والأسلوبية والسيميائية ونظرية القراءة

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ص٢٩٤.

والتلقي، وصولاً إلى الرؤية النقدية الشاملة التي تفيد من كل المناهج المذكورة، ومع كل ذلك تظل الحركة النقدية الحديثة تلتفت يمنة ويسرى باحثة عن خصوصية تميزها، وتمنحها ميزات العربية في طابعها الذي تبحث عنه وسط هذا الزخم المتلاقح من العلوم، ونواتج المعرفة الإنسانية المتداخلة.

وبهذا تنحصر المناهج النقدية الحديثة التي اتكأت عليها الحركة النقدية في ثلاث لحظات تمثل مسيرتها المزخومة وفق التعاقب الزمني المصحوب بتعاقبات منهجية، أشارت إليها إحدى الدراسات بـ«أن العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاثة لحظات: لحظة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي النفسي الاجتماعي، ثم لحظة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن (العشرين)، وأخيراً لحظة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولا سيما نظرية التلقي في السبعينات منه»[1].

ولما كان النقد العربي الحديث منفعلاً بجملة هذه المناهج ومتأثراً ـ في كثير من مباحثه ـ بما تمليه عليه من توجهات في تلقي الخطاب الأدبي وقراءة نصوصه، وصراعات تأويلها المتلاحقة فإنه «يواجه جملة من الإشكاليات الكبرى، ربما تقف في مقدمتها إشكالية البحث عن منهج نقدي، أو مناهج نقدية قادرة على استنطاق الخطاب الأدبي وقراءته بطريقة خلاقة»[2]، ولذلك فهو يضم أغلب الاتجاهات النقدية التي ظهرت منذ مطلع القرن العشرين.

ولا شك أن الفكر الإنساني متجدد عبر القرون؛ إذ إنه في كل مرحلة يكشف عن تطور جديد، ومعرفة مختلفة عن السابق، هذا الأمر انسحب على كل العلوم والفنون والآداب، وامتد كذلك إلى المناهج النقدية، وهو ما ظهر في تنوعها واختلافها؛ لأن كل منهج يفضي إلى آخر، وقد توصل العالم الغربي إلى اكتشاف مناهج نقدية جديدة، أسهمت في قراءة النص الأدبي من منظور

(١) نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص٣٢.

(٢) اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، د. فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص٢١٧.

جديد، يمكن أن يبلور العديد من المفاهيم الجديدة، وكان الفكر النقدي العربي الحديث يمثل «حركة بحث عن منهجية حديثة، تكون قادرة على مواجهة التفكير القديم الذي امتلك ـ في كثير من الأحيان ـ قدراً من منهجيته الخاصة به»[1].

والعمل الإبداعي يدور في فلك ثلاثي الأبعاد: المبدع/المؤلف، النص/الخطاب/الرسالة، المتلقي/القارئ، وعلى إثر ذلك انقسمت المناهج الحديثة بشكل عام إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: مناهج أولت العناية بالمؤلف: (انطباعي، تاريخي، اجتماعي، نفسي...).

القسم الثاني: مناهج أولت العناية بالنص: (بنيوية، تفكيكية، سيميائية، أسلوبية ...).

القسم الثالث: مناهج أولت العناية بالمتلقي: (القراءة والتلقي).

ونقف حيال القسم الثالث الذي يرتبط بفكرة البحث، ويمكن القول معه بأن أغلب المناهج النقدية الحديثة قد نشأت من خلال ارتباطها بأصول معرفية، تمتد جذورها إليها، وتنبع منها، «وإذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعية كالبنيوية، فإن نظرية التلقي تنحدر من الفينومينولوجيا، أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة»[2].

فقد انطلقت دراسات الباحثين الألمان تحديداً في مجال هذه النظرية بزعامة هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر بجانب عدد من الإسهامات في جامعة كونستانس[3] بجنوب ألمانيا، وقد نشرت هذه الأعمال ضمن سلسلة

---

(١) البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، د. سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، ص٩.

(٢) نظرية التلقي أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، ص٢٤.

(٣) كونستانس مدينة تقع في جنوب ألمانيا على بحيرة بودنري، ونشأت هذه المدرسة في أواخر الستينات كردة فعل على ثلاث مدارس كانت سائدة في الدراسات النقدية الألمانية في ذلك الوقت، وهي: مدرسة التفسير الضمني، والمدرسة الماركسية، ومدرسة فرانكفورت، وكان من أهم أعلام مدرسة كونستانس هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر.

موسوعية توسم بـ«البيوطيقا، والهرمنيوطيقا»، وكان مدار هذه الأعمال حول فعل التلقي ودوره، وتوسيع مفهوم المتلقي ليخرج من المفهوم السيكولوجي (الأنجلو أمريكي) المتمثل في نقد استجابة القارئ، إلى حيز التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة: البعد الاستقبالي، والبعد التطهيري، والبعد التواصلي، متبنية في مجمل ذلك منهج الاستقبال/التلقي/القراءة، فهي جزء لا يتجزأ من نظرية الأدب.

وتقوم جماليات التلقي عندهم على أسس منهجية مدارها ما يلي:

ـ القارئ هو المستهدف في أي عمل أدبي، ولا قيمة لذلك العمل إلا في أثناء قراءته؛ لأن القراءة بتحقيق التفاعل بين القارئ ومادة النص المكتوب تبعث الحياة في حروفه وكلماته الميتة.

ـ النص الأدبي بطبيعته المجازية نص مفتوح يسمح بتعدد القراءات، وهذا التعدد هو الذي يخصب النص ويغنيه.

ـ ليس ضرورياً أن يقرأ النص في إطاره التاريخي، فللقارئ مرجعياته التي تمكنه من تشكيل المعنى الأدبي للنص، وحول ذلك يرى آيزر أن العمل الأدبي يتشكل من خلال القراءة، وأن جوهره ومعناه ليسا وليدي النص بقدر ما هما وليدي التفاعل الداخلي بين أجزائه وتصورات القارئ، وفي هذا دلالة على أن الأثر الأدبي يتضمن رموزاً وإيحاءات تثير لدى القارئ ما يمكن أن يعد نشاطاً إبداعيّاً يوازي النشاط الذي أثاره في نفس مؤلفه.

ـ القرّاء لا يتساوون في تلقيهم أو نظرتهم إلى النص، فقد تم تقسيمهم إلى أنماط ثلاثة:

١ ـ القارئ العادي، وهو الذي لا يضيف للنص شيئاً، ويسمى القارئ السلبي/المستهلك.

٢ ـ القارئ العارف أو المهتم/المنتج، وهو الذي يستطيع ـ وفق خبراته وثقافته ـ إعادة إنتاج النص الأدبي في نفسه.

٣ ـ القارئ الناقد، وهو الذي يتجاوز إنتاج النص في نفسه إلى إنتاجه

كذلك كتابياً، بمعنى أنه قادر على صياغة النص من جديد في قراءة تؤثر بدورها في قارئ آخر، وتوصف هذه القراءة عند أقطاب مدرسة كونستانس بالقراءة المنتجة.

- لا وجود لقراءة محايدة، ولا بد من توفر الحد الأدنى من الموضوعية لدى القارئ الجيد ليتمكن من إعادة بناء السياق المناسب للنص، وموضوعية الناقد عندهم لا تقاس إلا بدقته في تطبيق **النموذج التأويلي** الذي يختاره، والأثر الأدبي نفسه في رأيهم يُبَرْمج عملية التلقي.

- يرفض أصحاب نظرية التلقي أي **معيار إيديولوجي سابق**؛ لأن الإيمان ببعض المعايير الإيديولوجية يؤثر في **تفاعل النص والقارئ**، وربما يعيق هذا التفاعل عندما تتحول تلك المعايير إلى موضوع ينشده القارئ في النص، في حين أن القراءة الجيدة هي التي تقوم على التوفيق بين ما لدى القارئ من معارف أو خبرة وبين نسيج النص الداخلي.

- تؤمن مدرسة كونستانس بأن القراءة المنتجة، أو القراءة الفعلية، ضرب من المداورة أو المراوغة والتجسس على الكلمات، وهي بحث عن المضمر واقتحام المجهول[1]، وفي هذه النقطة تلتقي نظرية التلقي بنظرية التفكيك.

- يستعمل المعنيون بنظرية التلقي مصطلح **أفق الانتظار** أو **التوقع** أو **الانتباه** Horizon or Attention، ويقصدون به استحالة فصل النص الذي نقرؤه عن تاريخ تلقيه، والأفق الأدبي الذي ظهر فيه وانتمى إليه أول أمره، فالنص وسيط بين أفقنا والأفق الذي مثله أو يمثله، **وعن طريق التداخل بين هذين الأفقين تنمو لدى مستقبل النص القدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني،** ولكن هذا التوقع لا يستتبع بالضرورة تطابق المعاني التي نتوصل إليها مع تلك التي تحدث عنها القدماء، وهذا ما يسمى كسر حاجز التوقع الذي هو في نظر جماليات التلقي شيء ينم عن أن القراءة المنتجة تضيف للنص شيئاً جديداً[2]،

---

(١) النص الأدبي بين المبدع والقارئ، غسان السيد، المجلة الثقافية، عمان، العدد ٤٣، ١٩٨٨م، ص٦٦ - ٦٧.

(٢) القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي: رشيد بن حدُّو، مجلة علامات في النقد، مجلد ٩، ٣٦/ ٣٨٨.

فإذا جاء الشاعر أو الكاتب ببعض النتائج التي تخالف توقع القارئ محدثاً شيئاً من الدهشة أو الصدق فهذا أيضاً من باب كسر توقع القارئ أو الانزياح الجمالي[1].

وبناء على هذه الأسس التي تقوم عليها نظرية التلقي فإنها تتيح للقارئ التصرف بمعاني النصوص، وتفتح مجالاً رحباً للتنوع في التأويل والتفسير، وقد انقسم النقاد التابعون لهذه النظرية إلى مجموعتين: إحداهما تهتم بالمعنى ويغلب عليها النظر التأويلي، ويمثلها هانز روبرت ياوس من خلال صياغته لتعبير «أفق التوقع» الذي يعني عنده المسافة القائمة بين النص والقارئ؛ إذ إن عملية التلقي عنده تبدأ من زمن كتابة النص ومروراً بتاريخ تلقيه وانتهاء بتأويله، والأخرى تهتم بوصف النص الأدبي وصفاً علمياً بعيداً عن أي تأويل.

وبهذا النهج الذي تتبناه نظرية التلقي في الدراسات الوافدة فإنها تجنح على جعل القراءة النقدية قراءة ذاتية لا تحددها قواعد ولا قوانين، فهي توكيد لمذهب ذاتي خالص، **لا يحتكم لمقاييس أو معايير يمكن الاستناد عليها في تقويم النص الأدبي**، الأمر الذي يجعلها تسير وفق **المنهج أو القراءة الانطباعية**، وقد استعملت في تحقيق ذلك بعضاً من المصطلحات مثل: أفق الانتظار/أفق القراءة، القارئ الضمني، القارئ العمدة، المفارقة، التناقض الظاهري، الإبهام أو الغموض، تعدد المعنى، الوحدة العضوية، التخفي وراء ضمير المتكلم Persona، والتأويل، فهي عرضة بذلك لكثير من المزالق التأويلية أو فوضى القراءة، طالما منبثقة من الانطباعات الذاتية دون قوانين أو قواعد تبحث بحذر وحيطة شديدين عن حمولات المعنى التي يحتملها النص الإبداعي ودلالاته الخبيئة الكامنة.

(١) انظر: في النقد والنقد الألسني، د. إبراهيم خليل، ص١٠٩، وما بعدها.

ثانياً: بلاغة النص الإبداعي وإجراءات التلقي وفق المقام ومقتضياته

أشار الباحث في مقدمة هذه الورقة إلى ضرورة دراسة المعطى النصي مقامياً، ومن ثم فإن هذا المحور يحاول تمثل الأشكال النصية وما لها من أثر على المتلقي، استناداً إلى المقام بكونه مرجعاً مكيناً يسهم في فهم معاني النص ودلالاته فهماً لغوياً جمالياً تواصلياً، كما أن الوعي بالمقامات المنجبة لأشكال النصوص كفيل بأن يميط اللثام عن كثير من أسراره الدلالية فضلاً عن أبعاده المعرفية.

وغير خفي أن المقام أو مقتضى الحال هو عمدة البلاغة العربية، وقد ارتبطت به حتى أصبح جزءاً من تعريفها المتجلي اصطلاحيّاً بـ«مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته»[1]، وظهرت براعة بلاغيي العربية القدامى في دراساتهم حول تفسير هذا التعريف وفهمه؛ ليشمل علمي المعاني والبيان، وكذلك البديع، فعالجوا من خلاله جُلّ موضوعات الدرس البلاغي وأشكاله الفنية، وترسخت في ضوئه أهم المقاييس والمعايير البلاغية والنقدية.

فالمطابقة لمقتضى الحال تستدعي أسلوباً يؤديها بطريقة خاصة، وتقتضي ـ وفقاً لدلالات الألفاظ ـ تنوعاً للأساليب التي تؤدي تلك المطابقة، وعلى

---

(١) الإيضاح، القزويني، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٣٩١هـ ـ ١٩٧١م، ص٨٠.



هذا الاقتضاء يتأتى درس المعاني والبيان، ولا يتحقق إلا من خلال المقام الذي يخص طبيعة المدروس وكيفية تلقيه، ومن ثم فإن أهم ما يميز بلاغة الخطاب ودلالاته النصية هو ربط المقال بالمقام باعتباره المحور الذي تدور حوله البلاغة العربية، ومعه أدرك بلغاء العربية القدامى ظاهرة السياق/ الخطاب من خلال عبارتهم «مقتضى الحال»، فانطلقوا من فكرة المقام التي ربطوها بالتركيب والصياغة، وترتب على ذلك أن معيار الكلام من حيث حسنه وقبوله يكون بحسب مناسبة الكلام لما يليق بمقتضى الحال والمقام.

ويشير المقام/ مقتضى الحال إلى بعدين أساسيين هما:

١ ـ السياق الخارجي: وهو الظرف، أو الموقف، أو الحال التي يقال فيها الكلام، كأن يكون مقام فرح، أو عزاء، أو تهنئة، أو نكاح، أو ما شابه ذلك من أحوال ومقامات.

٢ ـ المخاطب (القارئ/ المتلقي): وهو مستقبلُ الرسالة، والمستهدفُ بالخطاب، ولذلك كان عنصراً أساسياً في عملية الإبداع الأدبيّ، وهو أحد أركان نظرية الاتصال.

وكان تعامل البلاغيين في حركتهم الوصفية مع المتلقي على مستويين:

المستوى الأول: المتلقي الداخلي الذي يتحتم حضوره داخل الخطاب اللغوي، وهنا يدخل المتكلم في دائرة الاعتبارات المطروحة عليه من هذا المتلقي؛ لأنه يقيم صياغته، ويشكلها نظمياً على أساس حضوره من ناحية، ومواجهة ردود فعله من ناحية أخرى.

المستوى الثاني: المتلقي الخارجي الذي تتعدد نماذجه، وتتعدد أشكاله من الفردية إلى الجماعية، وهذا القارئ كان حضوره متمثلاً في البلاغيين أنفسهم، فقد تحملوا مهمة التلقي على نحو تقيمي، وعلى نحو تحليلي، وكان لهم الحق الشرعي في التدخل المفترض للكشف عن بلاغية الخطاب؛ إذ هم أصحاب الكفاءة اللغوية والبلاغية على صعيد واحد.

ولذلك تنبثق المفارقة بين المتلقي الداخلي والمتلقي الخارجي، فالأول

له حق الحضور في إطار واقعي أحياناً، وفي إطار متخيل أحياناً أخرى؛ أي: أنه حاضر بالفعل والقوة، وهو ما يعنى عنصراً رئيسياً في عملية الاتصال، وأما الثاني فإن حضوره ذو طابع استقلالي، يتعالى باستقلاليته على الخطاب ذاته، سواء كان نمطه نموذجياً/ مثالياً أو عمومياً، فهذه العمومية تصل به إلى المستوى العالمي؛ لأنه لا ينحصر في زمن أو عصر أو مكان؛ إذ النص له قدرة هائلة على الانتشار الزماني والمكاني، ومع هذا الانتشار تتسع دائرة التلقي[١].

ومفاد ذلك أن تحقق أشكال بلاغة الخطاب ودلالاته النصية مرهونة بمطابقة الكلام لمقتضى الحال بعد توافر مواصفات فصاحته التي حددها البلاغيون والنقاد، وعليه يتم استدعاء المتلقي ليكون شريكاً في العملية الإبداعية؛ لأن مطابقة الحال لا يمكن تحققها إلا بالنظر إلى المتلقي وحالاته الإدراكية المختلفة، كما أنها ـ في الوقت نفسه ـ تستحضر المتكلم في حالة خاصة، هي حالة (الوعي والقصد)، فغيابهما يتنافى مع مراعاة الحال والمقام، «والمقصود بمقتضى الحال هو الاعتبار المناسب للحال الذي يستدعي بالضرورة بناء لغوياً معيناً، فكل اعتبار له ناتج صياغي يتوافق معه، ومن هنا لا يمكن تصور وحدة الناتج الصياغي مع اختلاف المقتضيات»[٢].

فالعناية بالمقام ترجع إلى أن علوم البلاغة الثلاثة ـ المعاني والبيان والبديع ـ من الوجهة التواصلية تهتم بكيفية بناء الكلام، ودورها ينصب في هذا الاتجاه؛ إذ يركز علم المعاني على الجانب الإيصالي منها، ويشير أبو هلال العسكري إلى أن «البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»[٣]، ويرى الرماني أنها

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة والنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص٢٥٦، ٢٥٧.

(٢) السابق، ص٧٠.

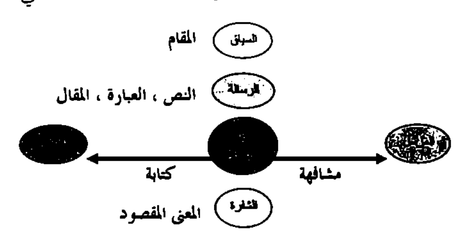
(٣) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق البجاوي وأبي الفضل، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ص١٠.



«إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[1]، في حين يركز علم البيان على الجانب الكشفي من النصوص الإبداعية، من خلال استظهار المعاني والدلالات النصية بأكثر من قراءة بيانية.

ووفق هذه الأهمية يشير تمام حسان إلى أنه حين قال البلاغيون: «لكلّ مقام مقال». لكلّ كلمة مع صاحبتها مقام «وقعوا على عبارتين من جوامع الكلِم، تصدقان على دراسة المعنى في كلّ اللغات لا في اللغة العربية الفصحى فقط، وتصلحان للتطبيق في إطار كلّ الثقافات على حدّ سواء. ولم يكن «مالينوفسكي» وهو يصوغ مصطلحه الشهير «Context of situation» يعلم أنه مسبوق إلى مفهوم هذا المصطلح بألف سنة أو ما فوقها. إنّ الذين عرفوا هذا المفهوم قبله، وهم العرب، سجّلوه في كتبهم تحت اصطلاح «المقام» ولكن كتبهم لم تجد من الدعاية على المستوى العالمي ما وجده اصطلاح «مالينوفسكي» من تلك الدعاية؛ بسبب انتشار نفوذ العالم الغربي»[2].

فالدرس البلاغي العربي يتفق من هذه الزاوية مع الدراسات البلاغية الغربية بمختلف مناهجها المرتبطة بعمليات الاتصال، فالمخطط الذي وضعه رومان جاكوبسون في التواصل يقوم على ستة عناصر أساسية هي: المرسل، والمتلقي، والرسالة، والسياق، وقناة الاتصال، والشفرة، ويمثله بالمخطط التالي:



(١) النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، أبو الحسن الرماني، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط٢، ص٦٩.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٧٢.

فالسياق هنا هو المقام وهو الحماية الحقيقية للنص، والمعرفة التامة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة فهو مبدأها الذي يمكن النص من اكتساب قيم جديدة، والرسالة هي المقال أو النص أو العبارة، وقناة الاتصال هي المشافهة أو الكتابة، والشفرة هي المعنى المقصود، وبناء على ذلك يمكن تحديد بلاغة الخطاب بأنها «عمل المتكلم على إيصال الشفرة إلى السامع بواسطة رسالة منطوقة خلال قناة اتصال مسموعة في مقام معين»[1]، وعلى غرار ذلك تتجلى البلاغة ونصوصها الإبداعية نظرية في الكشف والإيصال والتأثير، وتحقق أهداف الاتصال في مقامات متعددة وظروف مختلفة بشكل فاعل ومنتج لكثير من المعاني والدلالات النصية.

ومضيّاً مع هذا التصور المقامي لبلاغة الخطاب وتلقيه فإن علم المعاني يتجلى فيه مقام التلقي/مقام العقل، طبقاً لما قرره السكاكي في مفتاح علومه بأنه «تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره؛ ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره»[2]، فعلم المعاني يراعي حيثيات المقام، ويحرص على دراستها، وكيفية تحققها في الأسلوب، ليصل به إلى حد الجودة والإتقان، وذلك وفق مقامات الكلام وتداعياته التي يؤكد عليها السكاكي في قوله: «لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل، وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الإنكار . . .، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر»[3]، فلكل أسلوب من هذه الأساليب المتعددة حالة تتطلبه

(١) المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، د. تمام حسان، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد ٣ ـ ٤، إبريل، سبتمبر، ١٩٨٧م، ص٢٧.

(٢) مفتاح العلوم، السكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٢٤٧.

(٣) مفتاح العلوم، السكاكي، ص٢٥٦.

وتستدعيه، يكون أعلق بها وأليق بالمعنى من غيرها وأقدر على التعبير عنها.

وهذا ما أثبته الدرس البلاغي الحديث من تنوع المواقف التعبيرية لما تستدعيه مطالب أسلوبية محددة، فـ«إذا قال البلاغيون: (مقتضى الحال)، فالمعنى: هو ما يتطلبه أحد الأنماط النوعية للمواقف من رعاية في الكلام، وهكذا يمكن للمرء أن يفكر في (أنواع)، من المواقف لكل منها مطالب أسلوبية معينة»[1]، وما يسير على المعاني يمكن أن ينطلق في علوم العربية الأخرى، ففي معرض دعوة الانتقال بالعربية من نحو الجملة إلى نحو النص، يرى سعد مصلوح أن في علم المعاني نوعاً من النحو المقامي، ومن ثم دعا إلى إعادة النظر في «صيغ النحو المقامي في البلاغة العربية، فهي أوثق صور النحو القديم عروة بنحو النص»[2].

وعلى هذا الأساس عندما يقتضي المقام تأكيد الكلام، فإنه يؤكد بما يناسبه وفق حالة المخاطب/ المتلقي الذي يوجه إليه الكلام غرضاً، سواء كان خالي الذهن أو متردداً أو منكراً، فتأتي درجات التوكيد طبقاً لكل حالة ولكل وضع يقتضيه المقام، وكذلك الوضع في مقام التنكير ومقام التعريف، ومقام التقديم ومقام التأخير، ومقام الحذف ومقام الذكر، فكل طريقة تلتزم بمقتضاها الذي يتطلبه الخطاب.

ويأتي علم البيان وفق هذا التصور المقامي فيكون مقام المتكلم، هو مقام التأثير ومقام العاطفة، ويختار من أساليبه ما يناسب الوفاء بمقصده وضوحاً أو خفاء حسب ما يقتضيه المقام، فالأساليب البيانية تثير المتلقي وتحفزه على التفكير والتخيل وبالتالي إلى ملء الفراغات ـ على حد تعبير فولفغانغ آيزر وخلق ردة الفعل عنده؛ لأنها تنفرد بدلالات عميقة وشديدة الوقع

---

(١) المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، د. تمام حسان، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد ٣ ـ ٤، إبريل، سبتمبر، ١٩٨٧م، ص٢٩.

(٢) العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، ضمن الكتاب التذكاري لجامعة الكويت (دراسات مهداة إلى ذكرى عبد السلام هارون)،، د. سعد مصلوح، إعداد: وديعة طه النجم، عبده بدوي، ١٩٩٠م. ص٤٢٧.

عليه، فالمتلقي هو العامل المباشر على ابتكار المتكلم للأساليب البيانية، وذلك للاستجابة لأفق انتظاره أو لإدهاشه، أو مفاجأته لأن يغير من سلوكه أو أفعاله أو مواقفه ووجهة نظره.

ويمكن الاستشهاد على ذلك التصور المقامي من خلال صورة الليل عند امرئ القيس في قوله:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبه   وأردف إعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي   بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فالمتلقي يدرك في ضوء تلك الصورة المأزومة نفسياً عند المتكلم/امرئ القيس، إحساس الشاعر بوحشة الليل وطوله وثقله على نفسه؛ إذ جعل الليل سدولاً يرخيها، وصلباً يتمطى بها، وأعجازاً يردفها، وكلكلاً ينوء به، كل ذلك وفق التصوير الاستعاري الذي أجراه الشاعر ليصف حالته المأساوية.

وعلى هذه الشاكلة يأتي الخطاب البلاغي في علم البديع وفق مقام تحسين الكلام وتزيينه؛ إذ من خلاله يتكون للمتلقي لذتان: لذة لفظية صوتية موسيقية إيقاعية تمس الشكل الخارجي للمقال، ويحدثها التناغم الذي توجده المحسنات اللفظية، ولذة دلالية مقامية تمس التركيب الداخلي للمقال، فالبحث عن المعنى الخفي يكون وراء تشابك وسبك صوتي صيغي، يترتب عليه استدعاء الألفاظ للمعاني أو نسج المعاني للألفاظ، والأول بغرض الصنعة، والآخر آخذ بسبب المعنى، فكان التمييز بين نمطين من الشكل البديعي، يئولان إلى وضعين محددين، يتمثلان في مقام تحسين الكلام اللفظي ومقام تحسين الكلام الدلالي المقامي، وكلاهما بهدف التأثير في المتلقي.

وخلاصة القول صدد إجراء الخطاب وفق مقامية التلقي والقراءة، نشير إلى أهمية معالجة النص الإبداعي مقامياً وفق سياقه الفني؛ لأنه يميط اللثام عن القراءات المضللة التي تحول بيننا وبين العديد من المفاهيم الخاطئة في تلقي الأشكال النصية وفق نماذجها المتنوعة والمتعددة، ويكون معها المتلقي هو المرتكز الأساسي الوحيد في التعامل مع تلك الشواهد من خلال مقاميتها،

ومن ثم فإننا نستطيع أن نطبق المقام في مناهج العربية: اللغوية والنحوية والبلاغية والأدبية والنقدية، ويترتب عليه بناء تلق جديد ينهض بالخطاب العربي، وبثراء في دلالة النصوص ومعانيها، وكذلك الثقافة العربية بمختلف وجوهها وتفرعاتها، وبذلك يمكن للعربية أن تصل إلى مشروع صالح لتوجيه صياغة الخطاب المعاصر وفق محددات مقامية، لا بد من مراعاتها في تحولات النص الإبداعي خلال البحث عن معانية العميقة ودلالاته الكامنة.

ثالثاً: النص ومستويات القراءة

إن الانطباع المباشر الذي يُخلّفه النّص في نفس المتلقي يمثل صورة فطرية «نقية» لذلك اللقاء بين النص وقارئه، دون أن يحول بينهما حائل معرفي، يحشر تصوراته بين النص والذائقة، وسرعان ما يفعل النص فعله الخلاق في إثارة الانطباع الفطري الأولي، والذي قد يبحث لنفسه عن مبررات تكشف له عن سر ذلك التحول عند المتلقي أثناء سماعه النص، أو عند استحضاره له. وقد يحسن بنا اليوم اعتبار القراءة السياقية ـ بمعنى الاطلاع على السياقات المتاخمة للأدب ـ قراءة تثقيفية، من شأنها أن تُخصب حقل النقد في تشكيلها للحصيلة المعرفية لدى الناقد/القارئ على حد سواء. فتؤثث عدّته، وتشحذ ذائقته وتُمدّه بفيض من المعلومات، تسهل عليه ولوج عوالم الأدب من خلال زوايا ثلاث: صاحب النص. النص. القارئ. فتفتح أمامه العلوم الإنسانية أبواب مجالاتها الرّحبة، وتُخرجه من حلقة الانطباع الفطري التأثيري الانفعالي الغامض، إلى انفعال مؤسس على نظرة واعية متجذّرة في المعرفة الإنسانية، تُدرك أبعاد كل شكل وموضوع، فتجعل إطلالته على الصنيع الأدبي، إطلالة استشرافية، وافية الصورة، بعيدة الأفق واضحة المعالم.

غير أن مثل هذه القراءة ستظل خارج الحقل الأدبي على اعتبارها (عدة لوجستيكية) حاضرة في ذهن القارئ ـ شأن الكفاية اللغوية ـ يلجأ إليها من حين إلى حين حسب ما يقتضيه «انتماء النص» أثناء الفعل القرائي النّسقي؛ لأن عَزل النص نهائيّاً عن جملة السياقات دعوة أخرى تجنح إلى التطرف،

وبتّ الصلة بين موجود وموجود، أو بين ذات ووجود[١]، «وفي كل الأحوال فإن الذي يمزج بين المرتبتين ـ نعني: مرتبة التلقي العفوي ومرتبة التلقي المتفحص ـ هو لحظة الاشتراك في فهم الرسالة الدلالية التي سُكبت في مسالك الأدب، ولكن خصوصية هذا التقبل ـ بوعي أو شبه وعي ـ تحيلنا على مجال نوعي مخصوص هو مجال نظرية الفن»[٢].

لهذا كله تسعى القراءة النسقية إلى تذليل هذه العقبات بعد بسطها، حتى يتسنى للقارئ تحسّس خطورتها في الفعل القرائي؛ إذ ليس المقصود تلمس انعكاس الواقع على النص، بقدر ما هو خلق لهذا الواقع من النص حتى وإن تعدّدت سماته وتلونت وجوهه.

إن إفساح المجال أمام القارئ ليقول ما لم يقله النّص في بنيته السطحية إيمان بتعدد القراءة للأثر الواحد من شأنها أن تعيد بعثه مرات عديدة. فالقراءة إذن هي تلك النار التي تحوّل «الفينق» رماداً ليعاود بعث نفسه أكثر قوة وشباباً. ذلك أن النص ظاهرة فنية: «تظل أغنى من عشرات التفسيرات، وتظل متعددة المعاني، لا تمنح نفسها لتأويل واحد يمكن اختزاله بقانون رياضي ناجز»[٣]، إنّها إذن استعارة كبرى يكتنفها غموض سحري لا يمكن أن نلج عوالمها إلا من خلال اللغة التي تجسدها مستويات القراءة.

ولقد مر مفهوم القراءة بعدة تطورات في المسارات النصية يمكن إجمالها في النقاط التالية:

١ ـ كان مفهوم القراءة محصورًا في دائرة ضيقة، حدودها الإدراك البصري للرموز المكتوبة، وتعرفها والنطق بها، وكان القارئ الجيد هو السليم الأداء.

---

(١) انظر: القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، د. حبيب مونسي، ص١٠٦، ١٠٧.

(٢) النقد الأدبي وانتماء النص، د. عبد السلام المسدي، مجلة علامات، يونيو ١٩٩٢، م١، ٣/ ٢٠.

(٣) النقد والحرية، خلدون الشمعة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، ص٢٤.

٢ ـ تغير هذا المفهوم نتيجة البحوث والمناهج المتجددة والآليات المتطورة، فصارت القراءة عملية فكرية عقلية ترمي إلى الفهم، بمعنى أن القراءة بمفهومها جمعت بين الأداء اللفظي والفهم لما يقرأ.

٣ ـ تطور هذا المفهوم بأن أضيف إليه عنصرًا آخرًا وهو تفاعل القارئ مع المقروء تفاعلاً يجعله يرضى أو يسخط أو يسر أو يحزن.

٤ ـ أصبح مفهوم القراءة يتجه إلى العناية بالنقد لكي يقوم القارئ بإصدار الأحكام على ما يقرأ.

٥ ـ انتقل مفهوم القراءة إلى استخدام ما يفهمه القارئ في مواجهة المشكلات والانتفاع في المواقف الحيوية.

٦ ـ أخذ مفهوم القراءة معنى جديدًا مع ظهور مشكلة الفراغ وهو القراءة للاستمتاع وتحقيق المتعة النفسية[1].

وتأتي أهمية القراءة النص الإبداعي من خلال عمليات الممارسة النصية من جانب، وتكاثف الخلفيات المعرفية والثقافية من جانب آخر، ويمكن إجمالها فيما يلي:

١ ـ عامل من عوامل بناء شخصية الفرد وتكوينه النفسي.

٢ ـ وسيلة مهمة لربط أبناء المجتمع بعضهم ببعض.

٣ ـ تعتبر من أدوات التنفيس عن القارئ وإشباع حاجاته.

٤ ـ تزود القارئ بحلول لمشكلاته اليومية التي تعترضه.

وللقراءة أهمية في مكاشفة النصوص الإبداعية باعتبارها إحدى المهارات الأساسية والضرورية لفهم النص واستنباط الدلالات الخفية والمعاني الغامضة، كما أنها الأساس الذي تقوم عليه العملية التعليمية وفي هذا تشير إحدى الدراسات إلى أن «القراءة أساس كل عملية تعليمية، ومفتاح لجميع

---

(١) انظر: تدريس فنون اللغة العربية، د. أحمد علي مدكور، مكتبة الفلاح، الكويت، الطبعة الثانية، ١٤١١هـ، ص١١٢، وانظر: د. عبد الفتاح حسن البجة، أساليب تدريس مهارات اللغة العربية وآدابها، دار الكتاب الجامعي، العين، ٢٠٠١م، ص٧٥.

المواد الدراسية بل المصدر الأساسي للمعرفة إلى حد كبير»[1].

وقد أكدت العديد من الدراسات على الدور الذي تفعّله القراءة ومدى أهميتها في تنمية الثروة اللغوية، وتنمية الخيال، وإطلاق القدرات والمهارات التي لا تستقيم إلا بتحقق فعلي للقراءة المنتجة، التي تنبثق على ضوئها بواعث النص، وتستشرف آفاقه الدلالية، وإمكاناته السياقية، ولذلك «إن الأمر لا يستقيم ـ خطأ تعليم خوادم اللغة: النحو والصرف، والإملاء، والبلاغة، على أنها غاية، واتخاذ اللغة وسيلة فقط لفهم هذه الخوادم ـ إلا بجعل القراءة هي محور اللغة العربية، وثمرتها التي تسخر جميع الفروع لنيلها وقطفها»[2]؛ إذ إن التفكير العلمي لا تماثله إلا قراءة موضوعية، والقراءات التي تتسلح بالعلوم اللسانية تتقارب من مستوى شمولية التحليل، ولا يتم الوصول إلى هذه الشمولية إلا بفعل قراءة حوارية مع النص غايتها الوصول إلى المعرفة لا إلى تأكيد معرفة محصّلة سلفاً لدى القارئ.

إنّ القراءة «فعل خلاق، يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية جدّاً من الدلالات، نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً، فنختلقها اختلاقاً. إنّ القارئ وهو يقرأ يخترع ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب أمامه، إنّنا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر، وأنّ الأثر يصب علينا ذواتاً كثيرة، فيردّ إلينا كل شيء في ما يشبه الحدس والفهم»[3].

إن تجليات القراءة تختلف من نص لنص ومن متلق لمتلق ذلك أن معايير النص الإجناسية والتيمية والتخييلية في حال حل وتحول أزلية من أجل إرباك منظومة المتلقي القرائية ووضعها في حال هدم وتأسيس فتنبني الذات القارئة انطلاقاً من نصية النص مرتحلة عن نصية أخرى. إن مقياس تطور النوع يكمن

---

(١) الأساليب الحديثة في تعليم اللغة العربية، د. عبد الحميد عبد الله، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٩٨م، ص٥٥.

(٢) القراءة الجهرية بين الواقع وما نتطلع إليه، بحث مقدم إلى ظاهرة الضعف اللغوي، د. سليمان إبراهيم العايد، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤١٦هـ، ص١٧.

(٣) القراءة والحداثة، د. حبيب مونسي، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص٢٨٦.

في طرف المتلقي لأن مجموعة المعايير التي يحملها من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال هي التي ترسم ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها إلى تجاوزات في الشكل والموضوع واللغة وهذه اللحظة هي لحظة الخيبة حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد[١].

ولذلك فإن استثمار النص التراثي في قراءة - جادّة - للتلقي قد يكشف عن معطيات أخرى أكثر حداثة من الصّخب المثار حول «أسطورة القارئ» اليوم، والتفاتنا إلى الغرب يسمنا بميسم التبعية العمياء، ما دامت هناك نصوص تُضارع ما جادت به قرائح الآخر، بل تتعداها في أحايين كثيرة، وعليه يتم الالتفات إلى مستويات القراءة في المنجز التراثي طبقاً للمعيار الإبستمولوجي والظرف التاريخي الذي تولد فيه النص، وأصبح قابلاً لتنوع القراءات.

أفق النص بين المعرفة والفهم:

يوجد نوعان من المعرفة أشارت إليهما النظرية الجشطالتية، وميزت بينهما يتمثلان في المعرفة الحدسية والمعرفة الذهنية أو الفكرية، فالمعرفة الحدسية، تمثل اللقاء المباشر بالموضوع، وتجعل للحواس أولوية المبادرة في تلقي ما ينبعث عنه من أشكال، وألوان، ورموز، وأبعاد، تلمّ بها في أنساق مترابطة يحيط بها البصر، أو السمع مثلاً، حتى تتجمّع في مظهر كلّي، يتيح للمتلقي/ القارئ إنشاء تصور شامل عن الموضوع.

فهي تمثل القراءة البصرية للمنظور، وأما المعرفة الذهنية أو الفكرية فهي يبتدئ من «تفتيت العمل الإبداعي إلى عناصره الجزئية، وبعد ذلك تفحص العلاقات الموجودة بين هذه العناصر، وتدمجها من جديد في وحدة كليّة»[٢]،

---

(١) انظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص١٤٠.

(٢) دراسات نفسية في التذوق الفني، مجموعة من الباحثين، مكتبة غريب، ١٩٨٩م، ص٤٣، (نقلاً عن القراءة وتوليد الدلالة، د. حميد لحمداني، ص٢١٥).

وهناك معرفة نفعية تقع بين الحدسية والذهنية غايتها ليست تذوقية جمالية ولا فكرية معرفية، وإنما تبريرية وفقاً لمنطلق إيديولوجي أو عقائدي.

ويشير حميد لحمداني إلى وجود معرفة رابعة، وهي أرقى أنواع المعرفة؛ لأنها تتأمل في مستويات المعرفة ذاتها، وتحاول أن تتعرف على الفروق الموجودة بينها، وكذا الأبعاد المستقبلية في الظواهر الإبداعية، وهذه هي المعرفة الابستمولوجية، إنها تأمل في الكائن والممكن، ويمكن تلخيص مستويات المعرفة وما يقابلها من مستويات القراءة وفق الجدول التالي:

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفة الحدسية	قراءة حدسية	التذوق، والمتعة
المعرفة الإيديولوجية	قراءة إيديولوجية	المنفعة
المعرفة الذهنية أو الفكرية	قراءة معرفية	التحليل
المعرفة الابستمولوجية	قراءة منهجية	التأمل ـ المقارنة وإدراك الأبعاد

ويتجلى التقاء ممكن بين جميع هذه المستويات، وإن كان التميز بينها تفرضه هيمنة إحداها في كل مستوى من مستويات تلقي النص الأدبي.... ومن الطبيعي أن تمارس كل أشكال المعرفة في التاريخ حضورها المتفاوت في القراءات الحالية على اختلاف مستوياتها[1].

ومن هذا التصور نتبين أن كل لقاء بين مستوى القارئ ومستوى المعرفة، تحدده درجة الوعي والإدراك، ومشاركة المتلقي؛ إذ: «ليست القراءة معطى تجريدياً عاماً، يمكن الحديث عنه كفاعلية واحدة منسجمة في كل زمان ومكان ولدى كل الأشخاص. فلا بدّ من مراعاة مستويات القراء ومستويات معارفهم وخبراتهم. والقراءة بهذا المعنى أيضاً تفاعل دينامي بين معطيات النص، والخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود أفعاله»[2].

(١) انظر: القراءة وتوليد الدلالة، د. حميد لحمداني، ص٢١٥، ٢١٦.

(٢) مستويات التلقي: القصة القصيرة نموذجاً، د. حميد لحمداني، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع٦، ١٩٩٢م، ص١٠٠، ١٠١.

وعند النظر في مجال القراءة والقصد ودور القارئ بالنسبة للنص الأدبي في الثقافة العربية والتراث العربي، نجد أن عبد القاهر الجرجاني يقدم أفكاراً تتطابق بشكل كبير مع النظريات الحديثة والمعاصرة، لا سيما نظرية التلقي/ القراءة، وتكشف رؤاه عن نوعية علاقة القارئ بالنصوص الأدبية الإبداعية، وما يتعلق بمفهوم مقصدية الأدب باعتباره مفتاحاً لفهم النظرية النقدية العربية القديمة، ومدى تقاربها وتطابقها مع نظريات القراءة المعاصرة، فتعني عنده أن المتكلم في جميع الأحوال يملك زمام التحديد القبلي للمعاني المراد تبليغها للقارئ.

فحديث «الجرجاني» عن التفاضل بين مستويات القراءة، ينبع من إدراكه لمستويات المعرفة التي يتمتع بها كل مستوى، فمن كان حظّه الظاهر قنع به ووقف عنده، ومن كان حظه فضلة فكر وتأمل ورويّة حاور الغامض وخالطه، ونقّب فيه حتى يصل إلى خباياه، ومن هنا تتقرّر عنده مستويات القراءة كناتج لعطاءات كل مستوى، فيكون النص مفتوحاً على الكل يقبل عن هذا وذاك.

ويعلق «محمد مشبال» على حديث «عبد القاهر» في الكناية قائلاً: «فالكناية صورة لا تتشكل إلّا بعملية ذهنية يقوم بها المتلقي مستعيناً بالسياق الثقافي العام الذي تنتمي إليه هذه الصورة. هذا الاستدلال وهذا التأويل لا يكونان إلّا مع ما طريقه «المعقول» دون «اللفظ» مثل الاستعارة والتمثيل والكناية، فالصورة تملك معناها الأول بمقتضى الوضع اللغوي ولكنّها تختلق معنى آخر يظل في حاجة إلى الاستكشاف والتحديد، وهو ما تناط مهمته بالتلقي، هذه إذن إحدى سمات القراءة في النصوص الجمالية»[1]، فعبد القاهر يعطي للمتكلم سلطة أكبر؛ لأنه مصدر الحقيقة، كما يرى أن المتكلم يخضع كل ما يبدعه من صور وأخيلة لمقاصده الموجودة سلفاً في ذهنه.

وعند النظر إلى ممارسات النصوص وتعدد قراءاتها على النصوص

---

(١) الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، محمد مشبال، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع٦، ١٩٩٢م، ص١٣٤.

الإبداعية، نجد أنها تأثرت بتيار سيكولوجية المعرفة، وبالنظريات والبحوث التي تركز على دور القارئ في عملية التلقي، وأصبحت التقنيات النصية وآليات القراءة تُستغل بكيفية منظمة المعرفة المسبقة للقارئ في عملية القراءة، وتنبني المعالجة الحديثة للنصوص القرائية على أساس هذه المعرفة، ومن ثم أصبح من الضروري بداية ممارسة النص بمجموعة من الأنشطة، تهدف إلى تحريك المعرفة المتوافرة لدى القارئ وتوسيعها إن اقتضى الحال ذلك.

ونظراً للدور الكبير الذي يلعبه النص وخصائصه في عملية الاستيعاب، فإن جلب اهتمام القارئ إلى هذه الخصائص أمر لا يمكن الاستغناء عنه في العملية الإدراكية والاستيعابية، ومن أهم هذه الخصائص: بنية النص، وتركيب الفقرات التي يشتمل عليها النص، وكذا التقنيات الخطابية التي يستعملها الكاتب؛ كل ذلك لأجل ترسيخ مهارة القراءة لدى القارئ[1].

وصدد مسألة القراءة وجماليات التلقي يمكن طرح مجموعة من التساؤلات التي تدور حولها الممارسات النصية، تتمثل في الآتي:

١ ـ ما الاستراتيجيات والمهارات التي يوظفها القرّاء في معالجة النصوص وسبر أغوارها الدلالية، وتمثلاتها الإشارية؟

٢ ـ ما مواطن القوة والضعف التي يظهرها القرّاء في هذه المعالجة؟

٣ ـ كيف يمكن تنمية استراتيجيات القارئ النشيط في الممارسة النصية، وإبعاده عن عبثية القراءة وفوضويتها، انطلاقاً من أن القراءةَ النشيطةَ عوضٌ عن القراءة السلبية؟

٤ ـ كيف توفق القراءة بين موضوعية النص وذاتية القارئ؟ وكيف يمكن توظيف كل منهما؟

---

(١) انظر: من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي للقراءة، تحليل عملية التلقي من خلال سيكولوجية القراءة، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، د. عبد القادر الزاكي، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٢٤، الشركة المغربية للطباعة والنشر، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣م، ص٢٢٦، وما بعدها.

٥ ـ ما العوامل المساعدة على التلقي والفهم الفعال في قراءة النص الإبداعي؟

وعلى أساس تلك التساؤلات يمكن القول: إن العلاقة بين القارئ والنص، أو بتعبير فلسفي أدق العلاقة بين الذات والموضوع تخضع لمؤثرات معرفية وإدراكية، طبقاً لمستويات القراءة والمعرفة التي تقتضيها جماليات التلقي/القراءة، وعليه فإن نظرية التلقي قد أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن والتاريخ، وطرق اشتغال القراءة، وكذلك دور القارئ في إنتاج النص، كما تبيح للنص في ضوء التصورات المطروحة سبل التواصل المستمر عبر الزمان والمكان، وباعتبار القراءة فعلاً حضارياً، وفعلاً مختصّاً، وفعل لذة ومتعة.

رابعاً: أفق النص وأوجه قراءته

يعالج هذا المحور الآفاق النصية وكيفيات القراءة من منطلق ارتباطها وتأثرها بالمناهج الحديثة، وتداخلها في أنساق معرفية معها بشكل كبير، تتيح إمكانية قراءاتها من منظور هذا التلاقي وذلك التلاقح بعطاءات منهجية، تسهم في تنوع قراءة النص الإبداعي، والإسهام في تقريب حيثيات معانيه ودلالاته.

١ ـ أفق القراءة والتأويل:

يقع التأويل في جذور المعرفة الإنسانية سواء كانت علمية أو عامية، إنه يرتبط بعمليات الإدراك والفهم؛ أي: أنه مرتبط بعلاقة الذات العارفة بموضوع المعرفة، كما أنه نتاج للثقافة وآلية لإنتاجها، ويمثل الترجمة الرمزية للوجود الواقعي من جهة، وهو يمثل من جهة ثانية الانتقال من الوجود الرمزي للموضوعات المستقلة عن الذات، إلى وجود تعيد فيه الذات بناء الموضوعات المستقلة على نحو تصبح معه الموضوعات دالة وذات معنى[١].

وعلى ذلك فإن التأويل ممارسة يتوقف عليها بناء المعرفة الإنسانية، فهو ليس ظاهرة مستحدثة في تاريخ المعرفة الإنسانية، إنما هو يمتد إلى زمن أرسطو القائل بأن في كل كلام تأويلاً، ذلك أن اللغة تمثل تحريفاً للأشياء والواقع[٢].

---

(١) انظر: حول مفهوم التأويل. عبد السلام حيمر، مجلة الملتقى، العدد ٦٥. السنة الثالثة، ٢٠٠٠م، ص٣٣ ـ ٣٤.

(٢) انظر: التلقي والتأويل، محمد بن عياد، مجلة علامات، العدد١٠، ١٩٩٨م، ص٩.

وقد مورس التأويل على نهج ما عرف بعلم تفسير النصوص المقدسة، وانفتح ليمارس على نهج العلوم الإنسانية التي تبحث عن القواعد والقوانين والعلاقات والمعاني والدلالات الكامنة وراء المعنى، ففي التأويل أصبحت القراءة الواحدة لا تكفي لفهم المعنى، ومن ثم أصبح مطالباً بالتساؤل عن معنى المعنى، ويكون عبوراً من المعنى الظاهر إلى المعنى الخفي الذي يفترض أنه هو المقصود.

والأصل في الحاجة إلى التأويل هو نفسه مبرر إجراء التأويل، وهذا يُعزى إلى مقولتين أساسيتين: **الأولى**: غرابة المعنى عن القيم السائدة. **والأخرى**: بث قيم جديدة بتأويل جديد في محاولة لإرجاع الغرابة إلى الملاءمة[1]، وبهذا فإن تعدد الخطابات وتنوع أصنافها يرجعها إلى القسمة الثنائية المعروفة التي تجعل الكلام ينقسم إلى حقيقة ومجاز، فإن جاء الخطاب على الحقيقة، فإنه لا تقوم الحاجة معه إلى تأويل؛ لما فيه من وضوح الدلالة على المقصود منه، وإن كان في الخطاب من المجاز ما ينم عما فيه من التجاوز في التدليل، فإنه يلزم عما فيه من ذلك إخضاعه للتأويل حتى تتلاءم دلالته مع المعقولية المطلوبة في التواصل، ففي الخطابات ما يؤول وما لا يؤول.

ويذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أن الكلام على ضربين: **ضرب** أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده.. **وضرب آخر** أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ودار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[2]، وقد أوضح عبد القاهر ذلك اللون من التعبير بعبارة (المعنى) و(معنى المعنى) ذلك الذي يحتاج لتأويل.

---

(١) التلقي والتأويل، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م، ص٢١٨.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص٢٦٢.

ولذلك فإن كل ملفوظ يتغير بتغير مقامات التخاطب، وفي الوقت ذاته قابل لقراءات متعددة، فالذي يميز التأويل هو إظهاره للمعنى الخفي وفق قواعد وضوابط صرفية ونحوية ومعجمية موجودة بالكامل خارج ذات المفسر مع إبقاء الكلام على أصله، في حين تؤدي ذات المؤول وآراؤه الشخصية دوراً مهماً في عملية التأويل، حتى وإن استندت في بداية التأويل إلى بعض القرائن والأدلة المرجحة.

وبهذا فإن التأويل له مراتب متعددة فمنه الصحيح ومنه الفاسد، كما أن له علاقة قوية بحسن الفهم لدى المؤول ويقظة قريحته من جهة، وبمقاصده وطواياه من جهة أخرى، «فإذا حدث موقف أمام النص، يتصف بفساد القصد وسوء الفهم أشد التأويلات انحرافاً، وإن كان هذا الموقف لقصد فاسد وفهم صحيح للنص، أو قصد صحيح وفهم فاسد، فهذا النوع أقل انحرافاً، أما إذا صح القصد والفهم، فإن هذا هو التأويل الصحيح المقبول»[١].

فمسألة توجيه الخطاب وصرفه عن مدلوله المباشر إلى مدلول آخر اقتضته موضوعية التخاطب، تشير إلى إفراغ الخطاب من محتواه الدلالي وشحنه بما قد يمثل المقصود، وقد يكون ذلك الأمر جاداً من أجل الفهم، وقد يكون مدعاة لسوء الفهم عن قصد أو غير قصد، ومن ثم فإن قيام التأويل يتوقف على وجود المؤشرات الداعية إلى قيامه، وهذا ما يستدعي في المؤول من كفاءات لسانية وتداولية واستدلالية.

ويعتمد المؤول على الجانب الجمالي في النص، ويراعى أن لكل نص ثلاثة مقاصد: **أولها**: مقصد المؤلف، **وثانيها**: مقصد النص، **وثالثها**: مقاصد المؤول/القارئ، ووفق ذلك تلتقي نظرية التلقي/القراءة بمفهوم التأويل الأدبي، فكلاهما يستعمل ما يسمى بأفق القراءة وأفق الانتظار وأفق التوقع.

والقارئ المؤول عند ميشال ريفاتير لا بد أن يكون قارئاً مثاليّاً، أو قارئاً

---

(١) ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، د. عبد الغفار أحمد، طبعة دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، ص١٩٠.

خارقاً للعادة، واسع الاطلاع، قادراً على تسجيل كل انطباع جمالي بدقة ووعي مع القدرة على إحالته ثانية إلى بنية فعالة في النص، وقد ميز ريفاتير بين الدلالة والتدليل Signification et Signifiance، حيث يرى أن القصيدة الشعرية يوجد فيها تعارض بين الدلالات المرجعية والدلالات السياقية، وهذا التعارض في حد ذاته هو الذي يولد التدليل، ويصعب إنهاء مفعوله مهما تعددت القراءات للنص الواحد، ويكون القارئ وفق هذا التصور مجبراً على قراءة النص الشعري مرتين: الأولى استكشافية، والأخرى هيرمينوطيقية، ففي الأولى يصل فيها إلى الدلالة، وفي الأخرى يجد نفسه فيها أمام التدليل أي أمام تعدد الأبعاد الدلالية[1].

وعلى جانب آخر يرى الناقد الألماني فولفغانغ آيزر أن عملية التلقي التأويلي تقوم على خطى إجرائية تتمثل في قراءات متتابعة، تتصدر الأولى منها لإدراك الشكل المكتمل للقصيدة إدراكاً لا يخلو من نقص، ثم تأتي القراءة الثانية من خلال عودة القارئ للنص، مسترجعاً تساؤلات القراءة الأولى، ساعياً إلى دمج الدلالات الجزئية في معنى كلي، ثم تأتي القراءة الثالثة ليتم فيه ـ عبر القارئ ـ توظيف المعنى الموضوعي الذي تم استيعابه في القراءتين السابقتين، وتعد هذه فرضية أولى للتأويل، ثم يأتي الفهم الجمالي رديفاً للفهم الموضوعي، وذلك هو المختص بالتأويل، ويطلق آيزر على هذه القراءة اسم إعادة التركيب، فهي التي تسمح بإعادة انبثاق النص من جديد.

فالتأويل في هذه الحالة لا يقوم على مبدأ الأخذ بالتفسير الحرفي، وإنما يقوم على اختيار تطبيقي عملي، غايته تلبية رغبة القارئ المؤول في توسيع تجربته من خلال الآخر؛ أي: من خلال التواصل الأدبي مع الماضي[2].

وهناك محاولات الناقد الإيطالي أومبيرتو إيكو لمعالجة العلاقة بين

(١) انظر: القراءة وتوليد الدلالة، د. حميد لحمداني، ص٧١.

(٢) الأدب ونظرية التأويل، فصل في كتاب ما هو النقد؟ هانز روبرت ياوس: ترجمة: سلافة حجازي، دار الشؤون الثقافية، بغداد الطبعة الأولى، ١٩٧٩م، ص١٤٦ ـ ١٤٨.

النص والقارئ؛ إذ يمتلك النص دائماً السلطة المحددة لسلوك القارئ وردود فعله تجاه البنية والمحتوى، ويؤكد في محاولته على فكرة المعنى الحرفي باعتباره منطلقاً لجميع القراءات الممكنة، وهو عنده متصل دائماً بمقصدية المتكلم.

ويتجلى الفرق بين إيكو وآيزر في معالجة التأويل أن إيكو يعد القارئ متدخلاً منفصلاً عن صنع الأثر الأدبي والجمالي والدلالي، في حين أن آيزر يرى أن هذا الأثر لا يوجد في النص ولا في القارئ، بل في **نتائج التفاعل بينهما**.

وعلى هذا فإن النص له امتداد ضروري خارج بنيته، والقارئ أيضاً أثناء القراءة يكون متجاوزاً لذاته، وفي هذه النقطة الموجودة خارج الحقلين معاً يوجد الأثر الأدبي، إنها نقطة التفاعل التي تصنع النص من جديد، كما أنها توجد بالنسبة للقارئ وهم شخصية جديدة تجاوز كينونته السابقة[1].

وقد لاحظ ياوس أن مهمة الناقد التاريخي ـ وفق تصوره لجمالية التلقي والتأويل ـ تقتضي منه أن يكون صاحب معرفة شمولية بالإضافة إلى وجوب نظرة ابستمولوجية لديه، ومن ثم فهو يحقق القراءة التاريخية للنصوص من خلال: مرحلة قراءة الفهم، ومرحلة قراءة التأويل، ومرحلة القراءة التاريخية التي تعيد بناء أفق الانتظار بتتبع تاريخ تلقي النص الأدبي إلى أن يبلغ لحظة القراءات الحالية.

وعلى ضوء ما تقدم فإن مهمة التأويل المرتبط بتلقي النصوص وقراءتها يتأتى من أجل تحصيل الفهم وإدراك المقاصد، وتنوع الوجوه النقدية والمذاهب الفكرية في التعامل مع طبيعة التأويل ومستوياته التي تبقى مجردة إلى أن يتم الفهم والتواصل، وفي حضور الممارسة النصية وفق التأويل والقراءة يمكن أن نستبين الفوارق بين غايات التأويل التي تعمد إلى إدراك القصد الحقيقي من الخطاب، والتفسير المرتهن بالشكل أو بظاهر الملفوظ.

---

(١) انظر: القراءة وتوليد الدلالة، د. حميد لحمداني، ص٧٣.

ولذلك فإن «التأويل يختلف عن التفسير في إصابته أعماق النص، والكشف عن طاقاته»[1]، والقارئ/ المؤول للنص الإبداعي يجتهد لإدراك قصد المتكلم، مرتكزاً على التأمل في القرائن المقالية والمقامية، ليصل إلى معنى النص وفهمه من خلال إدراك المعنى الظاهر المتبادر من الألفاظ المستعملة فيه، والبحث عن المعاني الخفية التي قصد المستدل أن يسوق لها الدليل في إدراكها وتحقق فهمها.

وبهذا ترتبط القراءة بالتأويل للنصوص الأدبية وفق المقامات التي تقتضيها النصوص، ووفق المستويات المنوطة بعملية التأويل من منطلق آليات القراءة وكيفياتها التي قدمتها دراسات النقاد ومحاولاتهم في المناهج الحديثة.

ونخلص إلى أن أفق القراءة وآفاق التأويل في النص الأدبي ترى أن النص متعدد الوجوه، وليست له حقيقة جوهرية واحدة، ومن ثم فإن معاني الأعمال الأدبية باختلافها وتنوعها من حين لآخر إنما تجسد منطقاً معيناً يؤدي إلى تغيير منظم في التذوق الجمالي تبعاً للتفسيرات والتأويلات المستخلصة، بما في ذلك النصوص التي تسمح بتعدد الدلالات، وأصحاب المنهج التأويلي يؤكدون على أن الملاحظة الجمالية ذاتها خاضعة للتغيير التاريخي، بما يعني أنهم على اتفاق مع متغيرات القراءة.

٢ ـ أفق القراءة والتوصيل:

تأتي نظرية الاتصال الأدبي منتمية إلى ثقافة معاصرة تغلب عليها سمة الكتابية مثلما عليه الحال في النص الأدبي المعاصر، وأن ما قدمته هذه النظرية في مجال تلقي النص أو استقباله، من فكرة أفق التوقع، والقول بـ«أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة، قد لا يكون لها وجود»[2].

---

(١) ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، د. عبد الغفار أحمد، ص١٥٢.

(٢) القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال: د. نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٤م، ص١٠١.

كما يرتبط التواصل بين الأطراف بالقصدية الواعية، التي يُناط بها رسالة ما، قصد التأثير في الآخر وإبلاغه، وهو من هذا الوجه لا يلتفت إلى التمظهرات البسيطة للعلامات، والتي تخلو من القصد، ويتمّ إدراكها بصفة تلقائية، من خلال فعل التواصل اللساني، ذلك أن اللغة: «أداة يتوسّلها الإنسان لإتمام عملية التواصل بينه وبين أفراد بيئته، ولا تقتصر اللغة في الواقع على أداء عملية التواصل، إلّا أن التواصل يبقى المظهر الاستعمالي الأساسي للغة، ويقتضي التواصل اللغوي نقل الدلالات والمعاني بواسطة الإشارات الصوتية»[1].

وقد تناول الدارسون حديثاً العلاقة بين البلاغة والاتصال؛ انطلاقاً من أن البلاغة إبلاغ، ولا يختلف هذا عن مفهوم الاتصال الذي هو إبلاغ أيضاً; يقول تمام حسان: «وعندي أن المعنى اللغوي للفظ البلاغة فرع على معنى «الإبلاغ»، أو التواصل الذي هو موضوع من موضوعات علم الاتصال»[2]، وقد أشار رومان جاكوبسون إلى ركائز الاتصال، حيث وضع مخططاً بيانيّاً يفسر فيه نظرية التوصيل اللغوي، التي يكون طرفاها المرسل والمستقبل، ثم الرسالة فالسياق فالشفرة التي تعد اللغة الوسيط المتعارف عليه بين الكاتب والقارئ، وبوضعية الإدراك التي يكون عليها المتلقي، والمجال الذي يتواجد فيه بحسب طبيعة الكلام الموجه إليه، فدرجة الانتباه، والإقبال على الباث **تكفل درجة أكبر من الانضباط**، خاصة وأن خاصية الانتظار تُعِدّ قابلية المتلقي لاستقبال نوع الرسالة، فإذا كان يرقب ذلك الكلام وينتظره، فهو يريده ويوظف عواطفه تجاه الباث، لتزداد حاسة التقبل والالتقاط حدّة أو فتوراً. كما تقف كفاءته اللغوية واستعداداته الإدراكية لترجمة المسموع، قصد استخلاص فوائد آنية منها، وكلّما تضافرت هذه الخواص ـ وهي نفسية في جملتها ـ أزالت

---

(١) سيميائية النص الأدبي، د. أنور المرتجى، دار إفريقيا الشرق للنشر، الرباط، المغرب، ١٩٨٧م، ص٨.

(٢) المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، د. تمام حسان، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد ٣ ـ ٤، إبريل، سبتمبر، ١٩٨٧م، ص٨٧.

التشويش الذي يمكن أن يتلّبس الدلالات، ويحوّل القصد عن وجهته في قراءة النص الإبداعي.

وإذا كانت الإشارة في النظام التواصلي قصدية للتواصل، فالمؤشر ينتج في غياب الإرادة التوصيلية القصدية؛ لأن البحث عن المؤشرات (Indices) هو الانطلاق من المعلوم الظاهر إلى المجهول، وإلى اللامرئي من خلال المرئي، فالمؤشر موجود حاضر دون إرادة توصيلية، ولكن استنطاقه يفضي إلى جملة من الحقائق اليقينية الكامنة وراءه، فرؤية الدّم تحيل مباشرة إلى وجود حادث أو خطر أو مرض.. وإذا تواتر ورود المؤشر وارتبط بدلالة معينة أمكن تحويله إلى إشارة ذات قصد، وهو قبل ذاك لا يقوم بمهمة توصيلية، إلّا إذا وجد المتلقي له، وإلّا فيحتفظ بدلالته كامنة فيه[١].

وفي عمليات التوصيل التي تتم وفق مفهوم العلامة اللغوية أو الرسالة بتعبير جاكوبسون، يتبين أنه استعملها بمعنيين مختلفين، ففي بعض الأحيان تبدو مساوية للمعنى، وفي أحيان أخرى مساوية للشكل اللفظي، وهو برغم بهذا الاستعمال والتناقض لمدلول الرسالة استطاع أن يضيف البعد التجريبي (التطبيقي) لمفردات فريديناند دي سوسير.

لقد استخدم جاكوبسون قطبي الدلالة أو الأداء اللغوي وهما الاستبدال الجدولي والتعاقب في دراسة بعض حالات الحُبْسة اللغوية، وأثبت أن الاضطرابات التي يعاني منها أصحاب هذه الحالات هي اضطرابات تشابُه بسبب ارتباط الدلالة بالمحور الرأسي الاستبدالي Paradigmatic، واضطرابات مجاورة يسببها ارتباط حدوث الدلالة بالمحور الأفقي Syntagmatic، وقد كانت العلامات اللغوية لمرضى الحبسة هي الاستعارة التي تقوم داخل المحور الرأسي، والكناية التي داخل المحور الأفقي[٢].

---

(١) انظر: القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، د. حبيب مونسي، ص٢٣٧.

(٢) انظر: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٣٢، ذو الحجة ١٤١٨هـ، إبريل ١٩٩٨م، ص٢٧٤، ٢٧٥.

وعند النظر إلى النص الإبداعي وما تم فيه من إجراءات تختص بعمليات توصيل الرسالة اللغوية، فنجد أن ذلك كان واضحاً في تجليات الممارسات النصية من خلال الباث/ المؤلف، والرسالة الشعرية أو النثرية، ثم المستقبل الذي يعول عليه في تلقي النصوص، سواء كان قارئاً أو ناقداً،، غير أن الدراسات المعاصرة قد وضعت أسساً ومعايير لمكونات الرسالة والسياق الذي تجري فيه؛ كي تتم عملية الاتصال وفق الغرض الذي يتغياه المتكلم، وقد تضافرت الجهود اللسانية وفق ثنائيات دي سوسير ومن سار على منهجه في تفعيل قيمة الرسالة.

٣ ـ أفق القراءة والأسلوبية:

إن القراءة الأسلوبية تقف وسطاً بين الشكلانية والتوليدية تتوخى غايتين في الوقت ذاته: الإمتاع والإفادة، فيحقق البناء الفني غاية الإمتاع، ويجسد المضمون الفكري غاية الإفادة. إلّا أن هذا المفهوم لم يتحقق على هذه الصورة من الوضوح إلا بعد مخاض انتاب البلاغة القديمة تولد عنه علم الأسلوب، الذي قام عليه علم الأسلوبيات كصور إجرائية لمقولاته المختلفة في إطار التصور اللغوي الجديد معززاً بمقولات الألسنية والبنية وعلم النفس، وتحقيق الوسطية التي تتوخاها القراءة الأسلوبية، وذلك ما دعا إليه «ستيفان أولمان» حين رأى أنه بإمكان علم الأسلوب أن يسدَّ الفجوة بين الدراسات اللغوية والأدبية، والوصول إلى الوحدة الجوهرية، والتكامل لتغطية جميع مستويات العمل الأدبي بنيوياً. ومن ثم تفجير الأثر الجمالي للنص.

فالأسلوبية تفهم اللغة في كونها إبداعاً، في حين ينظر إليها التحليل اللغوي كمجال للتطور والتاريخ، ويبقى الأسلوب اعتبار ذاته مصبّاً للقيم التعبيرية والجمالية معاً، ولا يستبعد أبداً اعتبار الفكر اللغوي ـ هو الآخر ـ فكراً أسلوبيّاً مفعماً بالدلالة، ابتداء من الصوتي، والصرفي، والنحوي، والتركيبي..؛ لأنها عناصر ما سيقت على ذلك الوجه إلا لتؤدي قيماً تعبيرية معينة، حتى البنى الإفرادية لا تشتطّ عن ذلك؛ لأننا نرى فيها طبقاً لحالتها:

«معنى فكرياً بحتاً وآخر شخصياً عاطفياً يعود أولهما إلى ذكاء الإنسان، ويرجع الثاني إلى حساسيته وهما يمارسان تأثيرهما في نفس الوقت بطرائق مختلفة»[1].

فالأسلوبية فرع من اللسانيات ووليدة علم اللغة، تغذت من البلاغة القديمة وعلى خلاف زعم بعض الباحثين الغربيين الذين يعدون الأسلوبية وليدة الغرب وأوروبا، يرى الباحثون العرب جذورها في البلاغة القديمة وعلم اللغة، والنقد الأدبي.

وترتبط الدراسات الأسلوبية بنظرية التلقي/القراءة من خلال معالجة النصوص الأدبية وفق المستويات التي يطرحها الدرس الأسلوبي على مختلف المجالات: الصوتية والصرفية والصورية والتركيبية والدلالية، ومن ثم فإن مجالات المقاربة الأسلوبية لم تتوقف عند البنية اللغوية وما تختزنه هذه البنية من طاقات إيحائية، تجليها علاقات المفردات ببعضها في إطار التجاور أو الاستبدال، وإنما تجاوزته إلى الاستعانة بعلم العلامات (السيميولوجيا) لتحديد دلالات التراكيب النحوية، وذلك من خلال تتبع الظروف التي اكتنفت نشأتها فأكسبتها دلالات هامشية أو رئيسية.

فالقارئ/الناقد الأسلوبي ينتهج نظام المستويات الذي تعمده الأسلوبية في تلقي النص والتعامل معه، وعلى هذا التصور «فإن الأسلوبية ترسم تأملها لعالم النص رسماً تتعدد فيه القراءة، أحدهم تتأمل فيه البنية الصوتية والإيقاعية والمعجمية، والآخر تتأمل فيه البنية التركيبية النحوية، والثالث تتأمل البنية الدلالية الجمالية، ومن دون تجاهل للسياق وما يكتنزه من علاقات اختيارية وانحرافية»[2].

ومن أهم وظائف القارئ/الناقد الأسلوبي أن يكشف عن هذه

---

(١) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م، ص١٥.

(٢) مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، د. بشير تاوريريت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٢١٩.

المستويات المتعددة، كما يعنى بعمليات اختراق القانون الجمالي السائد في مختلف أشكاله ومجالاته التي تمس بنيته، ومع هذه الوظيفة لا تقف المقاربات الأسلوبية لشعرية النصوص عند تضافر المستويات المعنية وتلاحمها، ولكنها تتجاوزها إلى تقارب ثلاثة عناصر جوهرية في العمل الأدبي تتمثل في الآتي:

١ ـ العنصر اللغوي: ويعالج التحليل نصوصاً قامت اللغة بوضعها.

٢ ـ العنصر النفعي: الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية في عملية التحليل، كالمؤلف، والقارئ، والموقف التاريخي، وهدف النص الأدبي، وغير ذلك.

٣ ـ العنصر الجمالي الأدبي: ويكشف عن تأثير النص في القارئ[1].

ولا توجد وصفات جاهزة تعتمد في التحليل الأسلوبي أو تطبق تطبيقاً آليّاً، وليس في الدرس الأسلوبي قواعد ومعايير موضوعة سلفاً، ولكن يقف القارئ الأسلوبي حيال النص وفق المستويات المطروحة التي ينفذ إلى أغوار النص من خلالها.

وعلى هذه الرؤية الموجزة فإن القراءة الأسلوبية تتلاقى مع جماليات التلقي في جزئيات عديدة من الإجراءات التي توظف في التعامل مع النصوص الأدبية، ولا شك أن النص الإبداعي قد تأثر بقراءات هذا المنهج تأثراً واضحاً، وإن كنت أجزم أن أصوله متحققة في التراث البلاغي والنقدي العربيين، ومن ثم فهو امتداد وتجديد لمنابت شرعية أصّلَتْ لوجوده.

فهذه المناهج النصية تنظر للنص الإبداعي كونه نصّاً ماديّاً يمكن قراءته وتحليله وتحديد عناصره ومكوناته، وهي في الوقت ذاته تتسم بأنها نشاط قراءة يبقى مرتبطاً بقوة النصوص واستجوابها وفق معايير لا يمكن إغفال دورها الحيوي في كل ما يتعلق بولادة النص وقراءاته والبحث عن معانيه ومقاصده ودلالاته، تلك التي تتمثل في القيمة العلمية والقيمة الفكرية والقيمة التاريخية

---

(١) انظر: علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، د. محمد كريم الكواز، دار المنشورات، جامعة السابع من إبريل، ليبيا، الطبعة الأولى، (د.ت)، ص١١٥.

التي ترافق منشأ النصوص وتحولاتها، وتفرض أبعاداً نصية في مكاشفتها واستظهار حقائقها.

وبهذا يظل القارئ للنص الإبداعي في توتر مستمر، كونه عنصراً فعالاً في الكشف عن خبايا مدهشة للنص تقوم على مبدأ حتمية التوازن بين الذوق الجمالي المعرفي الفكري والإيديولوجي وبين البنية النصية وأشكالها التعبيرية ومقتضياتها السياقية، فمتى ما كان القارئ متمكناً من السياق الإبداعي لجنس النص، ومتى ما كان مدركاً بفهم ووعي لحركة الإشارات ونحوية بنائها فإن تفسيره يقارب الصحة ويوافق جوانب القصدية للنص، مع الأخذ بقناعة نصية مفادها أنه لا وجود للمعنى الثابت أو الجوهري، ومن ثم يترتب عليها أنه لن يكون هناك مجال لحكم أو لحاكم على صحة القراءة من عدمها، فكل قراءة لنصٍّ ـ وفق ما ذكرنا ـ هي تفسير له من جانب، ومكاشفة لعناصره المتوارية والمختفية بين مكوناته.

فالنص الجيد يكون قادراً على العطاء المستمر لقراءات متعددة، ويبقى النص الإبداعي منفصلاً عن القارئ ومتصلاً به في آن واحد، ويظل فاعلاً ومنفعلاً ومؤثراً ومتأثراً؛ إذ تكون عملية إنتاج النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة والمؤولة، كونها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص الماثل، والقارئ هو الأداة الثانية في تفسير النص وتأويله، وتكون معهما عملية القراءة عملية أخذ وعطاء، أخذ من النص وعَطَاء له من قِبَلِ الخلفيات المعرفية والثقافية للقارئ.

الخاتمة

وفق ما تقدم يمكن للباحث أن يسجل أهم النتائج التي توصل إليها، وذلك على النحو التالي:

١ ـ الحضارة العربية حضارة نص، والنص الإبداعي انفتاح دائم، وقابل لتعدد القراءات، ويسهم في صناعته طبيعة القراءة ووجوهها وكيفيات تأويله، والدور الفاعل الذي يقوم به القرَّاء في استقبالهم للنصوص، والقراءة المنتجة التي تأتَّت من جراء الاستجابة لإبداعية النص.

٢ ـ لا يمكن أن تكون هناك قراءة واحدة للنص الإبداعي؛ لسبب منطقي هو أنه لا ثبات لمعنى النص من جهة قراءته، ولا مستقر لتأويل واحد لبواطن علَّله وحيثيات وجوده.

٣ ـ ظاهرة القراءة/التلقي في الموروث البلاغي والنقدي قد تصاعدت من الشفاهية إلى النص، وراعت حضور المتلقي أولاً في وعي المبدع فتعامل معه تعاملاً جدليّاً وفق المقامات السياقية المتنوعة، وعليها ترسخت العلاقة بين المتلقي والخطاب، وانبثقت شرعية التوازن بين أطراف العمل الإبداعي بمجمله، وأظهرت أبعاد التلقي في ربط المقال بالمقام؛ أي: ربط مستويات/طبقات الكلام بمقامات المتلقين وطبقاتهم، مع مراعاة أحوالهم.

٤ ـ مناهج القراءة في الدراسات الوافدة تُعنى بشكل كبير بالقارئ/ المتلقي، واتجهت إليه باعتباره الأساس الذي يعطي للعمل الإبداعي قيمته

الحقيقية من خلال تفاعله مع النص، ومدى استجابته له، وخلصت إلى أن مدرسة كونستانس الألمانية تمثل الانطلاقة الحقيقية لنظرية التلقي في العصر الحديث، ونظرت إلى النص وفق سياقه التاريخي، وعلى غرار تصوراتها تبين اختلاف القراء والمتلقين في تعاملهم مع النص الأدبي سلباً وإيجاباً.

٥ ـ لا يمكن إغفال تلقي النص وقراءته وتأويله وفق المقام ومقتضياته، بمعنى إمكانية تلقي النصوص الإبداعية مقامياً، كما تجلت مستويات القراءة والمعرفة من خلال التفاوت بين القراء في تلقي النصوص، وعلى ذلك طرحت الدراسة تساؤلات لتفعيل القراءة النشطة والتلقي الفعال في النصوص الإبداعية، كما تُبين أن القراءة الجيدة المنتجة قادرة على إعادة بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن والتاريخ، وطرق اشتغال القراءة، وكذلك دور القارئ في إنتاج النص وعمق تفاعله معه.

٦ ـ المناهج النقدية الحديثة أدوات فاعلة في تحليل النصوص وأفق قراءاتها، وعوامل مساعدة في استكناه خبايا النصوص ومدلولاتها، فكان التأويل والتوصيل والأسلوبية من أكثر تلك المناهج إسهاماً في ممارسة النص الإبداعي وفق ضوابط كل منهج، ومعايير تأويله التي ارتضاها في مساراته المنهجية لمعالجة النصوص، فكانت طبيعة القارئ المؤول فاعلةً ومنتجةً وفق عملية التأويل ذاتها المضبوطة بشروط لا يتم التأويل إلا باستيمانها، وأصبح ارتباط القراءة بالتأويل للنصوص الأدبية مرهوناً بالمقامات التي تقتضيها النصوص، إلى جانب المستويات المنوطة بعملية التأويل من منطلق آليات القراءة/التلقي وكيفياتها التي قدمتها دراسات النقاد ومحاولاتهم في تلك المناهج.

٧ ـ نظرية التأويل في النص الأدبي ترى أن النص متعدد الوجوه، وأصحاب المنهج التأويلي يؤكدون على أن الملاحظة الجمالية ذاتها خاضعة للتغير التاريخي، وكذلك الحال في التلقي والاتصال الذي يهدف إلى القصدية

الواعية، التي يُناط بها رسالة ما، قصد التأثير في الآخر وإبلاغه، كذلك المنهج الأسلوبي وناقده يتعاملان مع النص من حيث المستويات المتعددة، وليس من منطلق القاعدة أو المعيار الموضوع سلفاً، ومن ثم أفاد النص الإبداعي من تلك المناهج في صناعته وإعادة إنتاجه.

المصادر والمراجع

١ - **الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني**: محمد مشبال، مجلة دراسات سيميائية أدبية، العدد السادس، ١٩٩٢م.

٢ - **الأدب ونظرية التأويل، فصل في كتاب ما هو النقد؟**: هانز روبرت ياوس: ترجمة: سلافة حجازي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.

٣ - **أساليب تدريس مهارات اللغة العربية وآدابها**: د. عبد الفتاح حسن البجة، دار الكتاب الجامعي، العين، ٢٠٠١م.

٤ - **الأساليب الحديثة في تعليم اللغة العربية**: د. عبد الحميد عبد الله، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٩٨م.

٥ - **استقبال النص عند العرب: د. محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٩م.**

٦ - **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**: ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

٧ - **الأفق التداولي، نظرية المعنى والسياق في الممارسة التراثية العربية**: د. إدريس مقبول، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.

٨ - **الإيضاح في علوم البلاغة**: الخطيب القزويني، تحقيق: لجنة من أساتذة الجامع الأزهر (د.ت)، مطبعة السُّنّة المحمدية، القاهرة.

٩ ـ **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**: د. سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

١٠ ـ **البلاغة العربية قراءة أخرى**: د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة والنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

١١ ـ **البيان والتبيين**: الجاحظ، تحقيق: حسن السندوبي، مطبعة الاستقامة، الطبعة الرابعة.

١٢ ـ **تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية**: د. مهدي صالح السامرائي، المكتب الإسلامي، دمشق، الطبعة الأولى، ١٣٩٧هـ ـ ١٩٧٧م.

١٣ ـ **تدريس فنون اللغة العربية**: د. أحمد علي مدكور، مكتبة الفلاح، الكويت، الطبعة الثانية، ١٤١١هـ.

١٤ ـ **تشكيل القارئ الضمني**: أ. آمنة أمقران، مجلة الأثر، عدد خاص، ٢٠١٢م.

١٥ ـ **التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس**: د. حمادي صمود، منشورات كلية الآداب، منوبة، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

١٦ ـ **التلقي والتأويل، مقاربة نسقية**: د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٩م.

١٧ ـ **التلقي والتأويل**: محمد بن عياد، مجلة علامات، العدد ١٠، ١٩٩٨م.

١٨ ـ **ثنائية النص**: عبد العزيز السبيل: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الأول، ١٩٩٨م، مجلد ٢٧.

١٩ ـ **جمالية الألفة «النص ومتقبله في التراث النقدي»**: شكري المبخوت، المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون، بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٣م.

٢٠ ـ **حول مفهوم التأويل**: عبد السلام حيمر، مجلة الملتقى، العدد ٦٥، السنة الثالثة، ٢٠٠٠م.

٢١ ـ **الخصائص**: ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى بيروت، الطبعة الثانية.

٢٢ ـ **الخطيئة والتكفير**: د. عبد الله الغذامي، (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.

٢٣ ـ **دلائل الإعجاز**: عبد القاهر الجرجاني: قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.

٢٤ ـ **دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية**: جين تومكنز، ترجمة: عبد الحميد شيحة، علامات في النقد، مجلد ٩، ج ٣٦.

٢٥ ـ **سيميائية النص الأدبي**: د. أنور المرتجى، دار إفريقيا الشرق للنشر، الرباط، المغرب، ١٩٨٧م.

٢٦ ـ **الشعر والشعراء**: ابن قتيبة، دار إحياء العلوم، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.

٢٧ ـ **الصناعتين**: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الأولى، ١٣٧١هـ ـ ١٩٥٢م.

٢٨ ـ **ظاهرة التأويل وصلتها باللغة**: د. عبد الغفار أحمد، طبعة دار المعارف الجامعية، الإسكندرية.

٢٩ ـ **العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، ضمن الكتاب التذكاري لجامعة الكويت (دراسات مهداة إلى ذكرى عبد السلام هارون)**: د. سعد مصلوح، إعداد: وديعة طه النجم، عبده بدوي، ١٩٩٠م.

٣٠ ـ **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**: د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.

٣١ ـ **علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات**: د. محمد كريم الكواز، دار المنشورات، جامعة السابع من إبريل، ليبيا، الطبعة الأولى، (د.ت).

٣٢ ـ **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت.

٣٣ ـ **عيار الشعر**: ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م.

٣٤ ـ **في النقد والنقد الألسني**: د. إبراهيم خليل، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، ٢٠٠٢م.

٣٥ ـ **في بلاغة الخطاب الإقناعي**: د. محمد العمري، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م.

٣٦ ـ **القارئ في النص**: نظرية التأثير والاتصال: د. نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، ١٩٨٤م.

٣٧ ـ **القراءة الجهرية بين الواقع وما نتطلع إليه، بحث مقدم إلى ظاهرة الضعف اللغوي**: د. سليمان إبراهيم العايد، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤١٦هـ.

٣٨ ـ **قراءة النص، مقدمة تاريخية**: د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٣٩ ـ **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة**: د. محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

٤٠ ـ **القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية**: د. حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

٤١ ـ **القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**: د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

٤٢ ـ **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**: د. محمد عبد المطلب، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.

٤٣ ـ **القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي**: رشيد بن حدُّو، مجلة علامات في النقد، مجلد ٩، ج٣٦.

٤٤ ـ **لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب**: د. محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

٤٥ ـ **اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)**: د. فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

٤٦ ـ **اللغة العربية معناها ومبناها**: د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٧ ـ **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**: د. عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٣٢، ذو الحجة ١٤١٨هـ ـ إبريل ١٩٩٨م.

٤٨ ـ **مركزية التأويل للتواصل ومحاورة النص الشعري المعاصر (من الجرجاني إلى تودوروف وجاكوبسون)**: عبد القادر عبو، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، عدد ٤١، آب/ أيلول ٢٠٠٠م، مجلد ١١.

٤٩ ـ **مستويات التلقي: القصة القصيرة نموذجاً**: د. حميد لحمداني، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع٦، ١٩٩٢م.

٥٠ ـ **المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة**: د. تمام حسان، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد ٣ ـ ٤، إبريل ـ سبتمبر ١٩٨٧م.

٥١ ـ **مفتاح العلوم**: السكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت.

٥٢ ـ **من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي للقراءة، تحليل عملية التلقي من خلال سيكولوجية القراءة، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات**: د. عبد القادر الزاكي، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٢٤، الشركة المغربية للطباعة والنشر، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣م.

٥٣ ـ **مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية**: د. بشير تاوريريت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م.

٥٤ ـ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**: حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

٥٥ ـ **النص الأدبي بين المبدع والقارئ**: غسان السيد، المجلة الثقافية، عمان، العدد ٤٣، ١٩٨٨م.

٥٦ ـ **نظرية التلقي، أصول وتطبيقات**: د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

٥٧ ـ **النقد الأدبي وانتماء النص**: د. عبد السلام المسدي، مجلة علامات، ج٣، م١، يونيو ١٩٩٢م.

٥٨ ـ **النقد والحرية**: خلدون الشمعة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.

٥٩ ـ **النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز**: أبو الحسن الرماني، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف الطبعة الثانية، ١٩٦٨م.

القراءة وهندسة التأويل
مفاهيم استراتيجية

الدكتور إسماعيل شكري
باحث في البلاغة والمعرفيات
جامعة جازان، المملكة العربية السعودية

(لتيسير التتبع الفاحص لهذه الدراسة يجد القارئ شروحاً مفصلة للمفاهيم، واستنتاجات متدرجة للأطروحات والتصورات...).

١ ـ فرضيات واستراتيجية

تروم هذه الدراسة البحث في الفرضية الآتية:

يحفل سجل النقد العربي الحديث، في سياق تراكم قراءات النص الإبداعي، بمفاهيم متعددة تنتمي إلى مختلف الحقول المعرفية الإنسانية؛ من قبيل مدارس تحليل الخطاب، واللسانيات ونظريات التلقي والسميائيات ونظريات الحجاج... إلخ، غير أن طرق اشتغال هذه المفاهيم (منظورات الحد والبناء والتظهير...) تتسم بهيمنة معيقات منهاجية وابستمولوجية عدة تؤثر على التلقي النسقي والديداكتيكي لأطرها المعرفية من جهة، وتشوش على توطين المفاهيم والمصطلحات في النسق اللغوي العربي توطيناً سليماً من جهة أخرى. ولذلك، اتبعنا، في هذه الدراسة، **خطة الشرح والاستنتاج لتنبيه القارئ العربي إلى صحة المفهوم في أصوله وإلى طريقة توظيفه.**

هكذا، يقتضي التحقق من هذه الفرضية وبالتالي تجاوز نتائج القراءات النقدية اللانسقية تتبع استراتيجية تشييدية توسم بإعادة بناء المفاهيم انطلاقاً من مقتضيات أصولها المنهجية والمعرفية، وبالنظر إلى علاقات التناسب والانسجام بين مقصديات الإنتاج والقراءة والتلقي، ناهيك عن الحاجة إلى الربط الضروري والكافي بين تلك المقصديات وسبل تحيينها ـ ظهيرها بواسطة آليات بلاغية هي بالأساس بلاغة التشاكل بوصفها ذكاء معرفياً لا تقتصر وظيفته على تنشيط صناعة القراءة فحسب، بل تشمل العمليات البنائية لتشييد انسجام العالم كذلك.

من هنا، **فصناعة القراءة بوصفها هندسة وتخطيطاً استراتيجيين للتأويل،** تقتضي الانسجام مع موضوعها ومع منهاجيتها كذلك، مما يعني أن **القراءات الرصينة** تتمثل وفق منظورنا هذا، حدود وآفاق المفاهيم المركزية المهيمنة بشكل ظاهر أو خفي على خطاب النقد المعاصر؛ حيث إن كل قراءة لنص ما تضمر استبدالاً معرفياً فلسفياً؛ أي: نسقاً متكاملاً من التصورات المنسجمة الذي قد يتحدد بالضرورة في استبدال من الاستبدالات الآتية: **استبدال الأطر** الذي يحوي النسق المقولي، **واستبدال المقصدية** الذي يحفز العوالم الممكنة، ناهيك عن **استبدال التعيين** الذي ينشط آلية **التشاكل البلاغية.**

ـ تلك، هي **الاستبدالات الأساس** في الدرس النقدي المعاصر (سنشرحها بتفصيل وبتدرج، إضافة إلى صياغة استنتاجات هامة) مثل دراسات لايكوف وإيكو وجماعة مو لنصوص شعرية وبلاغية يومية أو بصرية.

بيد أن البحث في حدود استبدالات القراءة، كما هي في أصولها المعرفية، يقتضي أولاً توضيح علاقات التنافذ والتفاعل بين تصورات شائعة عند نقادنا العرب دون إدراكهم لطبيعة التعالق الوارد بينها؛ خاصة مفاهيم القراءة والتلقي والبلاغة، حيث لا يعرف الكثيرون أن قراءة النص أو الخطاب تمر بالضرورة عبر تفاعل هذه المفاهيم الثلاثة.

فعلى سبيل المثال، ليس لمفهوم القارئ الضمني Lecteur implicite في أدبيات نظريات التلقي، وجود واقعي لأنه يمثل مجموع التوجيهات النصية الداخلية التي تجعل كل نص قابلاً للقراءة والتلقي، إذ لا يصبح النص حقيقة إلا إذا تمت قراءته ضمن شروط التحيين التي من المفروض أن يحملها بنفسه، حيث هناك إعادة بناء المعنى من طرف الآخر؛ أي: أن التلقي يعتمد على موجهات نصية محلية بالدرجة الأولى[1]، قد تتلاءم أو تتناقض مع مقصدية القارئ، إذ إن نجاح قراءة ما ليس مرهوناً بمدى تلاؤم كل من مقصديتي المنتج والمتلقي.

---

(1) ص٦٠ ـ ٧٠ ،Iser انظر: إيزر، ١٩٧٦م.

انظر: إيزر (Iser) ١٩٧٦م، ص٦٠ ـ ٧٠.

من ثم، راهنت نظريات التلقي (ياوس وأيزر وغيرهما)، على ربط القراءة بالتاريخ وبتعدد القراء أنفسهم مما يؤشر على انخراط النص ذاته في إعادة تشيد المعنى وتوجيه المتلقي وفق مبدأ «التأويل المحلي».

ـ وعليه، **فالاستنتاج الأول** هو: ننبه إلى كون القارئ الضمني ليس قارئاً مادياً، بل هو مؤشرات نصية موجهة للقراءة.

غير أن القراءة بهذا المعنى لا يمكن إلا أن تشكل موضوعاً لدراسة مختلف الظواهر اللسانية والدلالية والمعرفية والسيميائية ضمن منظومة أكبر هي **البلاغة العامة**.

وبذلك، يشتغل التلقي بآليات البلاغة التي تحاور بدورها ظواهر التلقي انطلاقاً من البحث في العلاقة التفاعلية بين المنتج والمتلقي والنص، وفي كيفية إنتاج الكثافة البلاغية Rhetorical intensity في الخطاب (شكري ٢٠٠٩).

وعليه، تتدخل بلاغة القراءة بوصفها أطراً محوسبة في الدماغ لتنشيط عمليات التأويل عبر التفاعل مع المعطيات النصية؛ أي: أنها تقدم تجارب القارئ في نسق من التأويلات المشيدة محلياً بواسطة التشاكلات اللامتناهية التي تحفزها الملكات البلاغية.

هكذا، تطورت بلاغة القراءة في اتجاه الانفتاح على الظواهر التواصلية بمعناها العام مستفيدة من نتائج اللسانيات والسيميائيات، وعلم النفس المعرفي، وعلوم الإعلام والذكاء الاصطناعي، وذلك قصد الإحاطة بمختلف الظواهر موضوع التفسير والتأويل البلاغيين؛ أي: موضوع التلقي. وهذا يعني بالأساس أن عمليات التلقي بوصفها عمليات معرفية وتاريخية يتم تنشيطها بواسطة قوالب بلاغية يوظف من خلالها الإنسان ذهنه وجسمه. Lakoff, 1987.

ـ وبذلك، **فالاستنتاج الثاني** هو: على القارئ العربي أن ينتبه إلى أن قراءة الخطاب هي تأويل لمكوناته عبر عملية التلقي التي توظف آليات بلاغية تشاكلية مبرمجة في الدماغ بحسب النظرية المعرفية.



وبناء على هذه الأدوار المتبادلة بين التلقي والبلاغة تتمفصل القراءة بوصفها هندسة للتأويل؛ أي: تخطيطاً استراتيجيّاً يفترض تحديد الحاجات والأهداف والوسائل الكفيلة بإنتاج قراءة تشييدية نسبية لا تسقط في فخاخ التسرع والغموض والتناقض المنهاجين.

من ثم، نقدم شرحاً تكوينيّاً لاستبدالات القراءة المعاصرة التي استخلصناها آنفاً وهي: **استبدال الأطر، استبدال المقصدية، واستبدال التعيين**.

٢ ـ استبدالات القراءة

٢ ـ ١ ـ استبدال الأطر

تلعب المقولات، خلال عملية القراءة، دوراً أساسيّاً في بناء معرفة أو مؤولة ما؛ لأن معظم تفكيرنا لا ينصب على المفردات والعناصر في ذاتها، ولكنه ينصب أساساً على المقولات التي يمكن تعريفها بكونها تصورات وتمثلات حول العالم. وبذلك، لا تقبل الدلالة المعرفية اعتبار المقولات التصورية مرتبطة مباشرة بأشياء في العالم الموضوعي. ذلك أن حالات مختلفة يجب مراعاتها؛ وهي دور الأنماط التخييلية للذهن (التنظيم الإطاري والاستعارة والكناية. . .) في تحديد طبيعة المقولات، إضافة إلى طبيعة الجسم الإنساني (الكلام والإدراك) التي تحدد بعض أنماطها. وفي الحالتين معاً، ليست المقولة انعكاساً أو تمثيلاً للواقع، بل إن الجسم الإنساني وقدراته التخييلية، يساهمون أساساً في تحديدها.

وينسجم هذا التصور مع المنظور الدلالي اللساني (راستيي ١٩٨٧م) الذي يرفض صياغة علاقة مباشرة بين المقومات **(السمات المحايثة للكلمات) Sèmes والمرجع**، بل يذهب إلى دحض التصور الذي يدعي توفر الدلالة المباشرة على الصدق بالمقارنة مع الواقع (النظرية الاسمية مثلاً). وبذلك، لن نعتبر المقومات خصائص للمرجع، خاصة أن مفهوم **«واقع المتكلم»** (فوكوني ١٩٨٤م) يقتضي أن لا تعقد **الروابط التداولية** علاقات بين الواقع في ذاته

والتمثيلات، بل إن هذا الواقع نفسه **تمثيل ذهني للعالم** الخارجي لدى المتكلم الذي قد يخطئ في إسناده بعض الخصائص إلى الأشياء الموجودة في العالم الطبيعي. وبذلك، فطبيعة العلاقة بين العالم ـ الشيء وخصائصه تدفعنا إلى ضرورة التميز بين الخصائص الأساسية والخصائص الثانوية. فالأولى تمتلكها الأشياء باعتبارها جزءاً من طبيعتها، أما الثانية فهي المنسوبة للأشياء بفعل تدخل جهازنا الإدراكي. ومن ثم، يدافع لايكوف (١٩٨٨م) عن الخصائص الثانوية المميزة لمقولاتنا الذهنية انطلاقاً من القول بأن مقولة [اللون]، مثلاً، لا توجد موضوعياً في العالم، بل تحدد بواسطة الجهاز العصبي ـ الفيزيولوجي، وبواسطة الأدوات المعرفية الكلية، إضافة إلى الاختيارات الثقافية المحددة. وعليه، فمقولات اللون مقولات غامضة في حدودها المقولية، ما دامت تتغير بشكل كبير من ثقافة إلى أخرى، مع العلم أن الألوان المركزية لا تتغير كثيراً، لكن تطرأ عليها تغييرات بفعل التحديدات الثقافية. ومن هنا، فتبني أطروحة الخصائص الثانوية ينسجم ومنظور المعرفة التجربانية الذي لا يفصل العالم الخارجي عن التجربة الإنسانية وما يترتب عنها من بنيات معرفية دون أي إغفال لدور التفاعل بين الخصائص الأساسية والثانوية وأهميته في إنتاج المعرفة الإنسانية.

وإذا كان للمقولة **مستوى أساس، Basic level** فإنه ليس **المستوى الأعلى** الذي تقل فيه **المقومات المشتركة** بين موضوعاته من قبيل «إنسان»، «حيوان»، «أثاث»، ولا المستوى الأدنى الذي يكرر معظم المقومات المشتركة ويضيف إليها بعض المقومات الخاصة المتعلقة بموضوعات مثل «كلب السباق»، «سيارة رياضية»، «علي»، «كرسي متحرك»...، بل إنه في وضع وسط معرفياً. ذلك أن المستوى الأساس المناسب للمقولة [قط]، مثلاً، هو الذي يتفاعل فيه الإنسان مع محيط القطط، فيطور ويخزن المعلومات بشكل فعال. وهذا يعني أن هذا المستوى الأوسط يرتبط بالإدراك، حيث نجد الشكل المدرك كلياً والصورة الذهنية المفردة والتعيين الثابت. كما يرتبط بالوظيفة؛ أي: بالبرامج المحركة العامة، وبالوظائف الثقافية العامة كذلك، إضافة إلى

أنه يتوفر على خاصية تواصلية من خلال توظيف الكلمات المشتركة، بالنظر إلى كونه أول ما يتعلمه الأطفال، ومفتاح الدخول إلى المعجم، وله علاقة بالتنظيم المعرفي.

إن معرفة العالم تتم من خلال مقولات باعتبارها **صوراً ذهنية** تترجم في اللغة إلى **وحدات دلالية Sémèmes** متضمنة لمقومات ضرورية لمعرفتها. وبذلك، يمكن، في نظرنا، اعتبار هذا المستوى الأساس مستوى تجريدياً ضرورياً للمقومات الجوهرية ذات المؤشرات العالية الضرورية بدورها لمعرفة الوحدات الدلالية لهذا المستوى. فمثلاً، المقوم [+ محرك] مؤشر قوي دال على انتماء المقولة [سيارة] إلى المستوى الأساس. ومن هنا، فإن تحديده يتم وفق أذهاننا وأجسامنا؛ أي: تبعاً لنمط تفاعلنا مع عالم السيارات، انطلاقاً من تنظيم معرفي وأهداف ثقافية محددة، واضحة المعالم، وموسومة بنسق تمثلي خاص للأكوان.

- إذن، **الاستنتاج الثالث** هو: يختار القارئ تأويلات للنص من خلال التصورات التي يخزنها في ذهنه عن العالم بأشيائه وخصائصه، وهذه التصورات هي المقولات مثل مقولة اللون أو مقولة الأسبوع أو مقولة المرأة.... إلخ.

بيد أن تحديد **المقولات** يستند إلى **الأطر Frames Categories** التي صاغها منسكي (١٩٨٦م)، حيث تشكل نظاماً معرفياً مكتسباً ويرتبط بالتجربة الفردية والاجتماعية؛ ومن الأمثلة التي تتداولها الدلالة المعرفية بخصوص هذا المفهوم، تحديد ماهية أحد أيام الأسبوع (الأربعاء، مثلاً)، الذي لا يمكن معرفة معناه إلا بمعرفة ماهية الأسبوع وكيفية تبنينه. ذلك أن الأسابيع - الإطار ليست شيئاً موجوداً في الطبيعة، فلا يمكن تقديم تعريف موضوعياتي يحددها، خاصة أن الثقافات تختلف في تصورها لمفهوم اليوم والأسبوع... أي: المسافة والامتداد فيترتب عن ذلك أن الأسابيع - الإطار إبداع تخييلي للذهن الإنساني مرهون بالروابط التداولية؛ أي: بالشروط الثقافية والاجتماعية.

وهكذا، تعتبر تلك **البنيات التخييلية أطراً** يكمن فيها أساساً **واقعنا**

الثقافي الخاص، كما تؤكد ذلك الأنتربولوجيا المعرفية المعاصرة. وهذا ما يدعو، من وجهة نظر دلالة الإطار، إلى تحديد دلالة الكلمات بواسطة الأطر (فيلمور ١٩٨٢ب). فتحديد كلمتي، **الأربعاء والعازب** لا يتم إلا بواسطة الأطر التي تمثل حالات خاصة للنماذج المعرفية المؤمثلة؛ فكلمة **عازب** تحدد ضمن الشروط الضرورية والكافية المناسبة لنموذج معرفي مؤمثل خاص ببنية اجتماعية معينة، وليس بالواقع في ذاته.

إن الرجوع إلى النموذج المؤمثل: كل واحد من الجنسين يشتهي الآخر، والزواج ذو طبيعة أحادية، والناس يتزوجون في مرحلة معينة من العمر ويظلون متزوجين بنفس الأشخاص، يفضي إلى تحديد المقولة [عازب] كالآتي: «رجل في عمر الزواج غير متزوج». إن هذا النموذج المؤمثل لا ينسجم والشروط الثقافية للإنسان المسلم، إذ لا يطرح التساؤل ما إذا كان المسلم المرخص له بالزواج بأربع نساء وهو متزوج بثلاث فقط، رجلاً عازباً أم لا. فإذا أردنا اعتباره غير متزوج، فذلك يتوقف على كيفية بسط تعريف الزواج وفق نموذج ذهني آخر[1].

ومن ثم، يسعفنا هذا التصور المعرفي، في ربط الكلمات بالأطر قبل تحليلها إلى مقومات، كأن نربط اليوم بإطار الأسبوع، والزكاة بإطار الإسلام، والصليب بإطار المسيحية.... وهو ما يؤشر على أن المقومات غير منفصلة عن النماذج المعرفية المؤمثلة (النظام المعرفي الثقافي ـ الاجتماعي)، وبالتالي يمكن للمقومات العرضية (غير الجوهرية) أن تمثل تغييرات في بعض مظاهر النموذج المؤمثل.

ـ ومن ثم، ننبه القارئ إلى أن **استنتاجنا الرابع** هو: إذا كانت قراءة النص عملية بلاغية ذهنية فهي تعتمد على مقولات: عبارة عن تصورات حول العالم وأشيائه، لكنها تستند في بناء هذه التصورات إلى أطر أو نماذج معرفية تمثل النسق الفكري العام الذي تفرضه الثقافة والمجتمع.

---

(١) راجع لمزيد من التفاصيل: لايكوف، ١٩٨٧م، الفصل ٦، والدراسة التطبيقية.

لكن قراءة النص بناء على **مقولات وأطر** يؤدي إلى بناء **عوالم ممكنة متخيلة** بتحفيز من المقصدية: فكيف يتم ذلك؟

٢ ـ ٢ ـ استبدال المقصدية:

نعتبر تحديد مفهوم **العوالم الممكنة**، Possible Worlds كما ينظر إليه من زاوية **التحليل الدلالي** لمنطق الموجهات Modalities (القضايا الضرورية والقضايا الممكنة)، مرحلة أساس لمعرفة خصائص الهويات وتنافذها إلى بعضها بعض في آن:

تكون **القضية ممكنة** إذا توفر على الأقل **وضع متخيل** واحد؛ Situation Imaginable حيث تكون القضية صادقة. ومن هنا، يتم التعبير عن مثل هذه الأوضاع المتخيلة بواسطة مفهوم إجرائي هو العوامل الممكنة. ويقترب «المتخيل» هنا من نظرات الغزالي الذي يعتبر الإمكان قضاء عقلياً؛ «بوضع وضع مجموعة من القضايا أو من الأحكام». بمعنى: إن الإمكان تصور عقلي وليس شيئاً موجوداً مستقلاً بذاته، بل إن الواقع وحده هو الموجود المستقل.

وقد نجد أحياناً إلصاق مفهوم العوالم الممكنة بعبارة «حالات الأعمال»، فتحدد القضية، تبعاً لذلك، بكونها مجموعة من **العوامل الممكنة**، والعالم الممكن هو كل «حالة للأعمال». وفي هذا السياق، ركزت أطروحات الفيلسوف هينتيكا على فرضية أساسية، هي أن إسناد الأوضاع القضوية إلى الذات يقتضي تقسيم «العوامل الممكنة»، باعتبارها قابلة للتمايز في اللغة، إلى مجموعة أولى تنسجم والوضع المنسوب، وإلى مجموعة ثانية تضم «العوالم الممكنة» المتعارضة مع هذا الوضع. ويعني هذا التقسيم: تمايز الأوضاع كذلك من قبيل **المعرفة والاعتقاد والأمل والاختيار والرغبة**... إلخ.

ومن ثم، فإن العالم الممكن يستدعي وجهة النظر **Point of view** وبالتالي عالماً أشمل هو **عالم المقصدية**. فإذا جاز القول **بتعدد العوالم الممكنة** (ليبنز والغزالي)، افترضنا من جهتنا وجود «عالمين ممكنين» على الأقل هما «العالم الممكن للمنتج» و«العالم الممكن للمتلقي» تبعاً للقطبين الأساسين اللذين

يشاركان في صنع القرار اللغوي في زمان ومكان معينين. والعلاقة بين العالمين تفاعلية وديناميةمحكومة بشرطي التأويل وهما: المقصدية والسياق. **بيد أننا نفترض كذلك أن للمجتمع عالمه الممكن وللأطر الاجتماعية وللتاريخ والخيال والفن... إلخ عوالمهم الممكنة.**

إن تبني مفهوم العوالم الممكنة باعتباره آلية معرفية يسعفنا في تحديد أشكال التعيين لبناء التشاكلات في قراءة النص الأدبي انطلاقاً من **التغير والمقصدية** مما يساهم في انسجام العوالم وتوالدها. لكننا ننبه مع ذلك القارئ إلى عدم التفكير في الحمولة الميتافيزيقية لهذا المفهوم، التي توحي بعوالم «عظيمة» و«مثالية»، في حين أن المقصود ـ كما يقول هينتيكا ـ هو متواليات للأوضاع بما هي عوالم صغيرة مميزة. ولذلك تجد هذا الفيلسوف يتحاشى أحياناً كثيرة استخدام عبارة «العوالم الممكنة» ويوظف في المقابل عبارات من قبيل «الأوضاع الممكنة» أو «السيناريوهات الممكنة».

هكذا، وبالنظر إلى مبدأ الإمكان، فإن العوالم الممكنة تتميز بالتعدد حيث يكون واحد منها على الأقل هو **عالمنا الحالي**، بينما الباقي لا يمثله، بل تتعالق العوالم بواسطة التنافذ الذي يتم بالتشاكل؛ من قبيل التوازي أو التناسب أو التناظر... إلخ انطلاقاً من آلية التعيين المعرفية، ناهيك عن أن هذه العوالم تسند قيم الصدق إلى قضايا حالات وعوالم غير حالية.

وبذلك، فالواقع أو الحالات التي تتحدث عنها دلالة الموجهات ليست سوى واقعاً معرفياً متعدداً يبسط مساحات للصراع والحوار بين المنتج والمتلقي والنص، كما تنظر لذلك الدلالة المعرفية، فتصبح **الحالية والواقعية قضايا نسبية**، وفق أطروحتنا، لإنتاج العوالم المتمايزة والمتفاعلة في آن. وهذا ما نثبته من خلال أطروحة: **المقصدية** التي تمثل **المنتج الأساس لقراءة الخطاب في عوالم ممكنة مشيدة.**

ـ **الاستنتاج الخامس** في هذا الصدد هو: بناء التأويل ـ لقراءة معناه تشييد نص آخر، وهو عبارة عن فقرات وجمل تحيل على عوالم ممكنة الوجود في الواقع المتعدد. لكن هل نشيد العوالم بدون مقصدية؟

إن الكلمة اللاتينية (القصد) هي نواة لاشتقاق مصطلح Intentio Intentionality (المقصدية) الذي نعتبره مؤشراً على حالات التمايز بين الهويات في قراءة الخطاب بشكل عام. ومعنى اللفظتين تمثل الذات للأهداف والمقاصد والدوافع الكامنة وراء «الأعمال» التي تقوم بها أو تنوي القيام بها، مما يسم تمايزها لكونها محوجزة حاسوبيّاً؛ أي: على مستوى علاقة الدماغ بالذهن.

بيد أن مفهوم المقصدية تم تناوله من زوايا مختلفة ضمن حقول معرفية متعددة كالفلسفة وعلوم الإدراك والمنطق والدراسات اللسانية والسيميائية. فقد نظر الظاهراتيون Phénoménologues إلى هذا المفهوم باعتباره خاصية للتجارب المعيشة للوعي. وفي هذا السياق ربط هوسرل (١٩٦٤م) Husserl المقصدية بالصور العقلية وبالتجربة الواعية. ومن هنا، يصبح الوعي قصداً للمعنى، وبالتالي فالمقصدية نزوع الوعي نحو معناه.

إن الربط بين المقصدية والمعنى سيتخذ شكلاً آخر عند الفلاسفة التحليليين Philosophes Analytiques؛ الذين زاوجوا بين المقصدية وتحليل المفهوم؛ فالمقصدية هي قبل كل شيء خاصية لغوية (أنسكوب ١٩٥٧م).

هكذا، تنامت هذه الأطروحات ضمن ما سمي بـ علم دلالة العوالم الممكنة كما هو وارد لدى هينتيكا، (Hintika 1962,1972,1975,1989) حيث إن مقصدية المفهوم مرتبطة في نظر هذا الفيلسوف بالأوضاع بحيث يصبح العلم الخاص بالعوالم الممكنة بمثابة منطق للمقصدية.

إننا إن سلمنا بصحة هذه التصورات فمن الصعب تجاهل طباعها الميكانيكي؛ لأن المماثلة المطلقة بين المقصدية والمعنى غير واردة، خاصة أن المقصدية ما هي إلا حالة واحدة من حالات التحليل الدلالي، ثم إن هذه المماثلة تغفل جوانب التفاعل بين المنتج والمتلقي ولا تنظر إلا في «المعنى الثابت» أو الظاهر دون المعنى الباطن أو المتغير ـ التداولي، ناهيك عن أن المقصدية ليست حكراً على «الأوضاع القضوية». ولهذه الاعتبارات لن نعتمد، في تعريف المقصدية على تصور فودور (١٩٧٥م، ١٩٨٠م)، Fodor تحديداً

فقط في هذا المجال، حيث عاد إلى الإرث الظاهراتي، وبالضبط إلى منجزات هوسرل، فألح على ضرورة دراسة المحتوى القصدي بمعزل عن أي مرجع أو حدث خارج عن الفرد.

من هنا، نركز على المقاربات التداولية في اتجاهها نحو صياغة نظرية شاملة حول **الأفعال الكلامية**، وبالتالي حول **التواصل التفاعلي** بشكل عام، آخذين بالتطوير الهام الذي أدخله محمد مفتاح على مفهوم المقصدية. فقد استثمر المبادئ الكلية للنظرية التفاعلية والأسس المعرفية للفلسفة التشييدية لصياغة حد دينامي للمقصدية يدخل في الحسبان الأدوار المتبادلة للمساهمين في إنتاج القرار اللغوي محاولاً بذلك تجاوز مفهوم **الوظيفة التواصلية** الناجحة الذي يسقط كل تصور قصدي في تفسير ميكانيكي (أوستين، وجرايس، وسورل).

لهذا كله، فإنه يجب أن يؤخذ بنظرية المقصدية بالمعنى الضعيف، إذ لا تحصل المطابقة بين **مقصديتي المنتج والمتلقي** خلال **قراءة النص** إلا في أذهان المنظرين الميكانيكيين الذين يقفزون على **دور المتلقي في العملية الخطابية ويغضون الطرف عن شروط التواصل الأخرى**.

هكذا، تفرع المقصدية، في نظر مفتاح (١٩٩٠ ب)، إلى **مقصدية المنتج والمتلقي الحاضر، ومقصدية المنتج المضمرة** مع **متلق معاصر له** أو **متلق ليس بمعاصر له، ومقصدية المنتج المعلنة إزاء متلق ليس بمعاصر له**.

المقصدية، إذن، درجات وأنواع: معلنة ومضمرة سياقية وتفاعلية محكومة **بشروط إنتاج الخطاب وتأويله**.

وبذلك، نحدد **الاستنتاج السادس** كالآتي: القراءة تشييد للمعنى اعتماداً على مقولات تصورية حول العالم، وعلى أطر تمثل الأساس الثقافي والاجتماعي لتلك المقولات، ويترتب عن عملية البناء هذه التلفظ بعوالم ممكنة في شكل عبارات وجمل تخفي مقصدية القارئ وهي عبارة عن رغبات ومعتقدات توجه «مطامعه» المحفزة في القراءة، لكنها تصطدم بمقصدية المنتج - لمبدع، وبمقصدية النص ذاته فيحصل نسيج ذهني مركب من الحوار والتفاعل.

بيد أن هذه القراءة المركبة تتم بواسطة آلية التشاكل البلاغية، والتي نفسر طريقة اشتغالها انطلاقاً من مبدأ معرفي هو التعيين.

٢ ـ ٣ ـ استبدال التعيين:

يمكن اعتبار **التعيين** Identification آلية معرفية تنشط التشاكل البلاغي بين العوالم في مجتمع الذهن أو في المجتمع البشري، وقدرة إدراكية للعلاقات الممكنة بين الأشياء التي تشكل تجارب معروفة عند الفرد. وهو بذلك يقوم على أساس التفاعل مع المحيط، فينتج عن هذه المعرفة مجموعة من الظواهر هي:

ـ رد العنصر الواحد أو مجموعة عناصر إلى فئة أو مجموعة معينة والعكس صحيح.

ـ المماثلة بين مجموعة من العناصر والظواهر؛ يعني: هذا الحصول على معرفة بواسطة «المطابقة» بين «الشيء المدرك» و«النموذج الذهني».

إن البحث في **قصدية التعيين أو عدمها في قراءات الخطاب** يتوزع بين زاويتين للنظر؛ إذ بالنسبة **لمعالجة المفهوم في التحليل النفسي** نجد **التعيين** بمعنى لازم هو «التماهي» باعتباره عملية لا واعية داخل سيرورة تكون الشخصية. لكن، بالنظر إلى **علم النفس المعرفي** نجد التعيين، بمعنى متعد؛ أي: عملية معرفية قصدية. وهو نفس المعنى الذي نتبناه حيث نركز على المماثلة ووظيفة التمثيل والتفاعل. وهذا ما دفع بعض الباحثين (فان ديك ١٩٧٧م، وفوكونيي ١٩٨٤م) Van Dijk Et Fauconnier إلى ربط التعيين بشروط إنتاج الخطاب وبالعلاقات التداولية على وجه الخصوص: إن الفرد يكون علاقات بين الأشياء ذات الطبيعة المختلفة لغايات نفسية وثقافية وتداولية (بومبيرج ١٩٧٧م). ومن هنا، نجد **الوظيفة التداولية** للتعيين عند فوكونيي (١٩٨٤م) تمثل جزءاً من النماذج المعرفية المؤمثلة. **Idealised Cognitive Models** وقد تم تفسير هذه العلاقة التداولية ضمن **روابط connecteurs** بالمعنى الذي يقدمه فيلمور، ولايكوف (١٩٨٢م). فالعوامل التي تشكل هذه النماذج

عوامل نفسية وثقافية وتداولية مما يفرض متغيرات ممكنة من جماعة لأخرى ومن سياق لآخر.

ذلك أن التعيين الحدثي يشتغل وفق سلسلة التعيينات التي تتخذ شكل الدمج والمماثلة بين مكونات الأوضاع مثل الحدث والحالة وما بينهما من تغير واتصال.

فعلى سبيل المثال نقرأ الاستعارة في النص انطلاقاً من تعيين المشابهة الذي يحوي إسقاط عالم على آخر فتحصل **المماثلة وانسجام العالم في ذهن المتلقي**: **فالحيوان** يعين الوحدة الدلالية: **الشجاعة** في استعارة **سلمت على الليث**، **والإنسان** يعين الوحدة الدلالية: الجمال في استعارة ابتسم الربيع... إلخ.

وهذا ما سندرسه في نماذج أخرى من **التشاكلات الدلالية**.

الاستنتاج السابع، إذن، هو: إن تأويل العوالم وبناء انسجامها يستند إلى آلية التعيين المعرفية؛ حيث ينزع الفرد إلى إسقاط عالم على آخر في شكل مشابهات للتواصل مع المحيط. غير أن التشكيل البلاغي لهذا التعيين يتمثل في آلية التشاكل.

تسير بنا إذن، الاستراتيجية التشييدية في قراءة الخطاب بشكل متدرج، نحو صياغة الأسس المعرفية التجربانية لعلاقة الذهن بالجسد، وبالتالي لعلاقتهما باللغة والعالم، وهي الأسس التي شكلت، في نظرنا، حوار المقصديات والعوالم الممكنة من خلال نظرية التشاكل.

فقد طرح ياكبسون (١٩٦٣م)، فرضية أساس بخصوص الإطناب المؤطر للتشاكل في الخطاب، هي: إن الوظيفة الشعرية تحول مبدأ التكافؤ من محور الاختيار، إلى محور التنظيم. وهي الفرضية التي دفعته لأن يجعل «**التكرار**» ميزة محددة للخطاب الشعري أو الأدبية بشكل عام؛ إذ لا تهم، فقط، تكرار المتواليات الأساسية للرسالة، ولكنها تخص كذلك تكرار الرسالة نفسها في كليتها، مما يحولها إلى **مقوم الاستمرار**.

وبالرغم من الانتقادات التي يمكن توجيهها لهذا النموذج التواصلي، لاعتماده مفهوم «الوظيفة الشعرية» دون «الوظيفة البلاغية العامة» **التي نعتمدها مرجعا لقراءة الخطاب**، ولتجاهله **مكون الزمن** كخاصية أساسية **للتراكب**، شأنه في ذلك شأن **النماذج البنيوية** عموماً، يمكن، بالرغم من كل ذلك، اعتبار الفرضية السالفة الذكر، قاعدة أساسية لتفسير وتأويل الصور البلاغية في الخطاب.

إن **محور الاستبدال** باعتباره يتضمن وحدات تتبادل المواقع في سياق معين، يؤشر على علاقات استبدالية توفر نفس السياق لكل هذه الوحدات، الشيء الذي يمنحها خاصيتي **التشاكل Isotopie واللاتشاكل** في الآن نفسه[١]. أما **محور التراكب**، فيتصف بتوالي الوحدات في الزمان، وبتآلفها وتنظيمها. وبتجاور المحورين وتآلفهما بواسطة انعكاس الأول على الثاني، نحصل على «تماثلات» متعددة في التراكب ذاته، الشيء الذي يستدعي **مقوم التكرار**، مما يعني تحويل خاصية الإطناب **Redondance** من محور الاستبدال إلى محور التراكب، ما دام الاستبدال حقيقة لكل تراكب، ولكل تجَل للغة. من ثم، فـ«اللغة البلاغية»، **وهي مدار القراءة والتأويل في كل خطاب**، تتميز دفعة واحدة بوحدة شكلية كبيرة: **تكرارات صوتية وتوازيات**... إلخ. وإذا كانت هذه اللغة تحتوي على انبناء خطي، فإنها في الوقت ذاته توظف قيوداً زمنية تهدم الخط الآتي من اللانهاية والمتجه نحو لا نهاية أخرى، خاصة أن إدراك الانبناء الخطي يتطلب، إلى جانب تقدير العنصر المعطى بحسب قيمته الموضعية، تقدير هذا العنصر بالنسبة لعناصر سابقة أو لاحقة كذلك **(جماعة مو) Mu 1977**.

فحل الشفرة البلاغية يستند بالأساس إلى «جهة دائرية» تربط القيمة المحلية لعنصر ما، بعنصر سابق نعود إليه. ويستند كذلك، إلى توقع أو انتظار للعناصر اللاحقة. وهذا ما يشكل بطبيعة الحال انسجام النص ونموه.

---

(١) راستي Rastier ١٩٨٧م، ص١٣٤

يترتب عن هذه الأطروحة أن الاتصال بين الماضي والحاضر والمستقبل يصير أكثر قوة وكثافة، وبالتالي، فإن عدد وطبيعة الوحدات يضخم حصة تطور «التغذية الاسترجاعية» و«التغذية الأمامية» على السواء.

وعليه، **فإطناب العبارة Isoplasmie** ضروري إلى حد ما للوظيفة البلاغية، وبالتالي لقراءة الخطاب وتأويله تأويلاً منسجماً؛ وذلك لاعتبارات، منها أن الرسالة غير البلاغية تجعل الإطناب المتعلق بمستوى العبارة لا يدرك في ذاته؛ أي: لا يثير الاهتمام لتأويله، بخلاف الرسالة البلاغية، مثلاً، فاستقبالها يمثل في الحقيقة عملية تقويم للإطناب الذي يصبح دالاًّ. وبالتالي، فإن هذا التقويم يمكن من حجز تشاكل جديد، إيجابي وإشاري كذلك.

بيد أننا يمكن أن نقدم نقداً هاماً لهذا التصور غير التفاعلي. فإذا كنا نأخذ بعين الاعتبار الخصائص المميزة لكل من العبارة والمحتوى، وبالتالي نؤكد على البروز النسبي للعبارة في الخطاب الشعري بروزاً إدراكياً من حيث إثارة المتلقي، فإن هذه الاعتبارات لا تعني إقامة حدود فاصلة بين المستويين، كما أنها لا تعني أن المحتوى يظل بعيداً عن تأثير الوظيفة البلاغية.

ومن هنا، نتحفظ إزاء أطروحات **جماعة مو (1977) Mu** التي تخصص حيزاً أكبر للصور البلاغية الزمنية على **مستوى الدال** على حساب تلك الصور نفسها على **مستوى المدلول**. ذلك أن الجماعة تجعل من الأنماط الزمنية الدلالية تنظيماً زمنياً للخطاب تجدر دراسته ضمن نظرية السرد، بل إنها عندما تخصص حيزاً لها في الخطاب الشعري، تظل محاولتها محتشمة.

وعليه، نتجاوز التصور البنيوي الضيق للجماعة الذي ينحصر في حدود نظرية الإيقاع بمعناها التقليدي، حيث نعتمد مفهوم **التعدد المعنوي** الذي يجسد ذلك التفاعل بين الدال والمدلول في إنتاج الوظيفة البلاغية الأساس في كل تلق أو تأويل للخطابات والعوالم.

ـ بناء على ما سبق، نقدم **الاستنتاج الثامن** الآتي:

القراءة تحتاج لمؤشرات نصية قصد بناء انسجام الخطاب، ولذلك يحمل

كل نص ما يكفي من الاطناب على مستوى العبارة والمحتوى مما يشكل تشاكلات بلاغية ضرورية لكل تأويل.

هكذا، يعرف أصحاب نظرية تحليل المقومات «التعدد المعنوي»، بأنه استعمالان (أو أكثر) لنفس الوحدة المعجمية، بحيث يسندان لوحدتين دلاليتين تتقابلان على الأقل بواسطة مقوم واحد. وبذلك، فتكرار الوحدة المعجمية الواحدة لا يعني تكرار الوحدة الدلالية ذاتها، إذ إن شرط التقابل أو الاختلاف في المعنى ضروري للتعدد المعنوي. ويتحقق ذلك بواسطة حذف أو إضافة بعض المقومات كما هو الشأن في العلاقات الكنائية والاستعارية والتجنيسية. وقد تكون هذه المقومات عرضية أو جوهرية.

وبذلك، فكل بروز جديد (تكرار) لوحدة معجمية ما، يقتضي تعديلاً في الوحدة الدلالية الأصل، وفق ما يقتضيه السياق (الداخلي والخارجي)، محلياً أو اجتماعياً، وبالتالي وفق تعدد الأطر ذاتها على النحو الذي قدمناه آنفاً. ولهذا الاعتبار، نجعل من التعدد المعنوي دخلاً لبناء التشاكل، وإطاراً نظرياً عاماً يختزل كل ظواهر التكرار المؤثر في المعنى سياقياً.

إن تبني **نموذجنا في التأويل** للمنظورين الدلاليين؛ اللساني والمعرفي، يقودنا إلى تجاوز بعض نظرات الاتجاه البلاغي العربي القديم الذي يعرف الجناس على أساس اختلاف المعنى، ويرفض اعتبار بعض أنماط التكرار جناسات. ذلك أن قصور هذا المفهوم عند بعضهم، ناتج عن نظرة انطباعية. ومن ثم، أغفلوا المعاني السياقية؛ الحوارية لما اعتبروا «التكرار» يحمل نفس المعنى. هذا، ناهيك عن عدم توفر مفهوم الجناس عند أغلبهم، على دائرة أوسع تشمل المجانسة الصوتية على طول السلسلة اللغوية. ولذلك، جدير بنا أن نتجاوز هذا المصطلح، من أجل بناء نظرية الجهة البلاغية التي يؤطرها مفهوم عام، أساسه التعدد المعنوي، وهو **التشاكل**.

لقد ظل الجناس أو التجنيس عند العرب القدامى محصوراً في الوحدة المعجمية دون النظر إلى **تكرار الأصوات** على طول السلسلة اللغوية إلا في حالة الحديث عن المعاظلة بالمعنى الوارد عند صاحب المثل السائر.

ومن هنا ارتبط **التجنيس** بالكلمة، وقامت التقسيمات الأولى على اعتبار الموقع والمعنى كما هو الشأن في التمييز بين **التجنيس والتصدير، والتجنيس والاشتقاق**. وهذا لا ينفي وجود اهتمام جزئي بالكم، الذي عبر عنه **بالمطابق والمماثل**. غير أن اعتبار المعنى ظل حاضراً. ولم تظهر النزعة الكمية الصرف إلا مع السكاكي وشراحه: فعند هؤلاء أهمل المعنى في التعريف، وأحيل إلى الهامش في التصنيف.

بيد أن القائلين أنفسهم بتجنيس الاشتقاق (قدامة والسكاكي مثلاً)، لما أهملوا **شرط اختلاف المعنى**، لم يطوروا بذلك مفهوم الجناس، بل وضعوا نظرية المعنى في البلاغة العربية ضمن مأزق جديد، إذ لا يعقل أن ندعي عدم وجود اختلاف معنوي بين غالب ومغلوب، مثلاً. ذلك أن السياق بنوعيه، والنظر في البنية التركيبية الصرفية للصيغتين كفيلان بتحديد التعدد المعنوي لهما. أما بخصوص الاهتمام بالجناس الصوتي **داخل الكلمة الواحدة**، فإن بعض الملاحظات الهامة، لم يتم تطويرها، مثل **فكرة الخليل حول المجانسة الصوتية في كلمة: دهدق**، حيث إن التشاكل الصوتي وارد بين (ده) و(دق). كما أن حديث بعض البلاغيين العرب عن التجانس الصوتي الموزع على طول الملفوظ الشعري ظل مقتصراً على الإشارة إلى المعاظلة كما هو واضح في تعليق ابن الأثير على البيت الشعري الآتي:

وقبر حرب بمكان قفر   وليس قرب قبر حرب قبر

بحيث قال: «فهذه القافات والراءات كأنها في تتابعها سلسلة. ولا خفاء بما في ذلك من الثقل»[1].

وإذا كان جمهور البلاغيين القدامى (ابن حجة، مثلاً) قد اعتبر إعادة الكلمة الواحدة تكراراً لنفس اللفظ والمعنى، فإن الدراسات الشعرية الحديثة تعتبر التكرار الكلي للمعنى في نص فني أمراً مستحيلاً. ولهذا، **فاختيار مفهوم التشاكل** لقراءة الخطاب وتقديره أمر استراتيجي؛ **لأنه يربط بين التكرار**

---

(١) ابن الأثير، المثل السائر، ١/٢٩٦.

والمقصدية والسياق، الشيء الذي يضمن التعدد المعنوي لأي خطاب. إضافة إلى ذلك، يسمح لنا **مفهوم التشاكل** بتبني جهة الأوضاع ضمن **التشاكل الجهي** الذي ينسحب على الوحدة المعجمية الواحدة. فمثلاً، فعل: **يلعب** لا يؤشر على أية مجانسة دلالية بالمعنى البلاغي العربي القديم، لكنه في منظور نموذجنا **يتوفر على تكرار نشاط اللعب في فترة زمنية معينة:**

- كان سعيد يلعب في الشارع.

وهكذا، فظواهر التكرار التي لا يؤطرها مصطلح «الجناس» بالمعنى السابق، يعيد تقديرها «التشاكل»، كما هو بيِّن في تحليل المثال الآتي:

يقول الجرجاني: «(. . .) أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله:

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت   فيه الظنون: أَمَذهَبٌ أم مُذهَب

واستحسنت تجنيس القائل:

حتى نجا من خوفه وما نجا

وقول المحدث:

ناظراه فيما جنى ناظراه   أو دعاني أمت بما أودعاني

لأمر يرجع إلى اللفظ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت في الثاني؟ ورأيتك لم يزدك بمذهبٌ أم مُذهَب على أن أسمعك حروفاً مكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار التجنيس - وخصوصاً المستوفى منه المتفق في الصورة - من حلى الشعر - ومذكوراً في أقسام البديع. فقد تبين لك أن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به. وذلك أن المعاني، لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى

كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته...»[1].

لكن قراءة تشاكلية للتكرار في بيت أبي تمام الذي استضعفه الجرجاني، تبرز عكس ادعائه؛ أي: تحدد وظيفة إيقاعية ـ دلالية بواسطة التشاكل الصوتي؛ فقد لعب الشاعر بالنواة: ذهب، إذ راكم الوحدات؛ ذهبت، مَذْهَب، ومُذهَب، وهو ما ترتب عنه تشاكل صوتي وتباين دلالي بالنظر إلى المستوى التركيبي لهذه الوحدات؛ الفعل، الجار والمجرور... ثم بناء على تعددها المعنوي باعتبارها **وحدات دلالية Sémèmes** ذلك أن «مَذْهب» تؤشر على «المعتقد» الذي يُذهب إليه. أما «مُذهَب»، فتحيل على «التمويه» و«الزيف»: «وكل ما موه بالذهب فقد أُذهب، وهو مُذْهَب، والفاعل مُذهِب. والإذهاب والتذهيب واحد، وهو التمويه بالذهب»[2].

وتتشاكل (مُذهِب)، بهذا المعنى، مع الوحدة (المُذهِب)؛ إسم شيطان، باعتبارها وحدة دلالية خفية أو مضمرة. ويقوم التشاكل بينهما على أساس المقوم المشترك: [+ خداع] أو [+ تمويه]، في مقابل المقوم [+ اعتقاد راسخ] الذي تحتويه الوحدة الدلالية (مَذهب).

وهكذا، فالتعدد المعنوي للوحدات الدلالية السابقة، يتحدد كذلك بالنظر إلى التحليل المعرفي، انطلاقا من اعتبار (مَذهب)، تحويلاً للمجال الفضائي (الذهاب)، وهو المجال ـ الأصل (أو الشاهد الأمثل)، إلى المجال ـ الهدف؛ الفضاء الذهني (الاعتقادي ـ الأخلاقي). أما الوحدة الدلالية «مُذهَب» فإن مجالها الأصلي هو الاشتغال بأشياء في الفضاء (الذهب)، بينما مجالها ـ الهدف يحيل على الزيف والخداع بوصفهما فضاءين ذهنيين كذلك.

من هنا، نجح أبو تمام، بالنسبة لنا، في وضع دلالة البيت الشعري ضمن مقصدية المدح بواسطة المبالغة وضمن مستويات متعددة لثنائية: التشاكل/ اللاتشاكل، نوضحها كما يأتي:

---

(١) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٤ ـ ٥.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، ١/ ٣٩٥.

	التشاكل	اللاتشاكل
المستوى الصوتي	- تراكم أصوات < ذ، هـ، ب، م. . >	- إضافة النون، مثلاً، وحذف التاء. . .
المستوى التركيبي	- تراكم الفعل الماضي: [ذهبت، التوت]. - تراكم الفاعل: [السماحة، الظنون].	- التقابل التركيبي: - التنكير (مذهب)، والتعريف (السماحة. . .).
المستوى الدلالي	- مُذهَب، المُذهب: [+ تمويه] و[+ شيطان]. . . - مَذهب، مُذهَب: تحويل من المجال الفضائي إلى المجال الاعتقادي.	- مَذْهَب: [+ اعتقاد راسخ]. - مُذهَب: [+ خداع]، [+ تمويه].

مستويات التشاكل/ اللاتشاكل:

غير أن الجرجاني في دلائل الإعجاز، قدم أطروحات أخصب حول «**التكرار**» و«**الإعادة**»، بالرغم من أنه لم يصرح بانتمائها إلى «الجناس»، بحيث اكتفى باعتبارها من بين أهم مؤشرات النظم. وبذلك، اهتم بقصد المتكلم أولاً، ثم بالنظم ثانياً، لكونهما يضيفان معاني جديدة إلى اللفظة أو العبارة المكررة، كما هو الشأن بالنسبة للاختلاف الدلالي بين الجملتين:

- زيد كالأسد.

- كأن زيداً الأسد.

فالجملة الثانية تضيف، في نظره، إضافة جديدة إلى معنى التشبيه لا توجد في الجملة الأولى؛ فزيد، هنا، أقرب إلى الأسد من شدة ما يتصف به من خصائص الشجاعة. وقد ساهم في تشكيل هذا المعنى، قصد المتكلم، والنظم المتضمن للتكرار مع تركيب مختلف عن الجملة الأولى؛ إذ قدمت الكاف إلى صدر الكلام. ومن ثم، عبر الجرجاني عن التعدد المعنوي «بالغرض» المضاف إلى المعنى الأصلي.

بيد أن دراسة التعدد المعنوي ضمن **نظرية التشاكل العامة** تمكننا من تقديم التفسير والتأويل النسقيين لمثل تلك الأنماط التكرارية، خاصة أن مفهوم «الجناس» في البلاغة العربية، يفتقد إلى البعد الإجرائي وإلى الكفاية الوصفية، والانسجام الاصطلاحي؛ فقد وظف المصطلح التجنيسي بعدة مفاهيم؛ «فالمطابق»، مثلاً، عند ثعلب: التجنيس بجميع أنواعه، وعند قدامة: التجنيس التام (مقابل المجانس)، وعند أبي طاهر: تجنيس الاشتقاق، وعند ابن سنان: الاشتقاق وشبه الاشتقاق... إلخ. كما نجد المفهوم الواحد بعدة مصطلحات، فما دعاه ثعلب «مطابقاً»، نعته ابن المعتز «بالتجنيس». ثم إن كل توظيف لمصطلحات من قبيل الترديد، والمعاضلة والمضارعة والمماثلة والمقاربة.... على النحو الذي قام به العمري (١٩٩٠م)، من شأنه أن يضعنا في نسق مفاهيمي، له اقتضاءاته الابستمولوجية التي لا تنسجم وتصورنا التفاعلي القائم على بناء **نموذج للجهة البلاغية في التأويل** (شكري ١٩٩٧، و٢٠٠٩م)، **تؤطره نظرية التشاكل العامة**، حيث تقوم مكونات مختلفة بضمان التعدد المعنوي، مثل السياق (بنوعيه)، والأطر، والمقصدية.

ومن ثم، فالتشاكل المشيد يحين الوحدات الدلالية؛ أي: بقدر ما نفترض التشاكل، يطرح التباين باعتباره خاصية أساسية للوحدات الدلالية:

- شربت كأس خمرة.
- كسرت كأس خمرة.

ذلك أن المقوم [+ سيولة] في الوحدة الدلالية «شربت» ينتقي نفس المقوم بالنسبة للوحدة الدلالية «كأس» في الجملة الأولى. أما في الجملة الثانية، فإن المقوم [+ صلابة] في الوحدة الدلالية «كسرت» ينتقي المقوم نفسه بالنسبة «للكأس» الثانية (راستي ١٩٨٧م).

وهكذا، إذا كان گريماص (١٩٦٦ أ) أول من وظف مصطلح التشاكل المستعار من حقل الفيزياء باعتباره يؤشر على المشابهة والانتماء إلى حقل أو ميدان أو مكان، فإننا، مع ذلك، لن نتبنى أطروحاته التي ظلت سجينة المحتوى في الخطاب السردي على الخصوص، إذ قدم في كتابه، الدلالة

البنوية تعريفاً دلاليّاً يستند إلى تكرار المقومات السياقية (العامة).

إن الخطاب، في نظره، يحمل عناصر تبدو ظاهريّاً متناقضة لكنها متشاكلة دلاليّاً بفضل مبدأ التوسيع الذي يرتبط بالتعريف الخطابي، حيث مكونات الخطاب يشرح بعضها البعض، تارة عن طريق التوسيع والتكثيف، وتارة أخرى بواسطة التعريف والتحديد.

ـ هذا الرجل أسد.

فهذه الجملة حسب كَريماص، تظل في سياقنا الاجتماعي أحادية الإحالة، بحيث إن بناء التشاكل ينتج عن تكرار المقوم السياقي [+ إنسان] الموجود في الوحدة الدلالية «الرجل»، وفي الوحدة الدلالية «أسد» التي أسندت إليها صفة إنسانية؛ الشجاعة. ويمكن أن نحصل على تشاكل ثان إذا ما وضعنا الجملة السابقة في سياق آخر هو: **سياق الناس أسود**.

وهذا يعني، أن الخطاب (أو الجملة الواحدة) قد يتأسس على أكثر من تشاكل (التشاكل المركب) بواسطة اختلاف التأويل واختلاف السياق.

لقد قدمنا سابقاً نقداً لهذا التصور الذي يتجاهل **المقومات العرضية الإيحائية**، كما فسرنا التعدد المعنوي وبالتالي التشاكل المركب في ضوء العلاقة بين مختلف الحقول المعجمية، والأطر المعرفية.

وفي راستيي (١٩٧٢م) نجد توسيعاً لمفهوم التشاكل، إذ يشمل كل وحدة لغوية معينة التشاكل هو كل تكرار لوحدة لغوية ما. فالتشاكل الأولي يتضمن، إذن، وحدتين للتمظهر مما يعني أن عدد الوحدات المكونة لتشاكل ما نظريّاً غير محددة. ومن ثم، وجه هذا التعريف الدراسات الخاصة بالتشاكل نحو الحقل البلاغي ـ الأسلوبي (جماعة).

بيد أن مفتاح (١٩٨٥م) يقدم توسيعاً أشمل، بحيث يعتبر التشاكل متضمناً لتشاكل النصوص مع بعضها البعض ومع ثقافة الأمة.

ويعزز الباحث تنميته هاته لمفهوم التشاكل بواسطة الاهتمام البارز «بالتشاكل التداولي» الذي أصبح يحتل موقعاً هامّاً في التعريف باعتبار التشاكل

تنمية لنواة معنوية بإركام لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة.

وقد أرجع مفتاح وفق منظوره الدينامي، التشاكل التداولي إلى نواة دلالية واحدة هي الحياة/ والممات؛ لأن التحليل التشاكلي، في نظره، القائم على التحليل بالمقومات يكشف عن بعض الثوابت الأنتروبولوجية الكونية. وهو ما ينسجم مع التصور المعرفي التجرباني الذي دافعنا من خلاله سابقاً عن وجود مقومات كلية بمثابة نواة تؤطرها التجارب الإنسانية المشتركة دون أي تجاهل لما قد يتفرع عنها من مقومات سياقية خاصة بكل ثقافة.

وعليه، نؤكد بأن بناء التشاكلات يستند إلى القراءة والتأويل اللذين يطبقان إحدى أهم عملياتهما على الوحدات الدلالية، وهي المماثلة بواسطة مبدأ الإسقاط. وبذلك، لا يمكن اعتبار معيار عدم التناقض أساساً لتوجيه استراتيجية القارئ نحو بناء انسجام الخطاب. ومن هنا، فإن عملية البناء هاته ترتكز أساساً على النظر في البعدين التراكبي والاستبدالي مع مراعاة مدى تأثير العلاقات التركيبية في إنتاج التعدد المعنوي دون الأخذ بقيد عدم التناقض.

إن هذه الاستراتيجية تمكننا من تحديد التشاكل الأفقي والعمودي في الخطاب (راستيي ١٩٧٢م). فالأول يحدد بواسطة افتراض الوحدة المعجمية التي تمثل حقله، وتصنيف الوحدات المنسجمة معه. وقد نشيد أكثر من تشاكل من خلال القراءة المتعددة للوحدات الدلالية. غير أن الحقول المشيدة، هي حقول دلالية سياقية منسجمة مع ما ينتجه كل مجتمع من معارف وتصورات وفق أطر معرفية معينة.

وتؤدي **القراءة الاستبدالية** إلى تحديد التشاكل العمودي (أو الاستعاري) الذي يبنى على أساس العلاقة بين وحدتين دلاليتين أو مجموعة من الوحدات الدلالية المنتمية إلى حقلين مختلفين. وهذا ما يفسح المجال لحصر المقومات **الجوهرية أو العرضية** بين الوحدات المتعالقة كما في **التشاكل الاستعاري** الوارد بين الوحدتين الدلاليتين «رأس» و«قمة» في الجملتين:

- هذه قمة الجبل.

ـ هذا رأس الجبل.

إن المقوم المشترك بين الوحدتين «رأس» و«قمة» هو [+ حد] باعتباره مقوماً جوهرياً فيهما معاً. لكن المشترك بين الوحدتين الدلاليتين «ثابتة» و«حية» في الجملتين الموالتين هو المقوم [+ حي] باعتباره عرضياً في الأولى وجوهرياً في الثانية:

ـ هذه آثار حية.

ـ هذه آثار ثابتة.

وإذا كانت **التشاكلات الأفقية والتشاكلات الاستعارية** قطاعات أساسية للتشاكل الدلالي، فإنها تتنوع باختلاف **المقومات المتشاكلة؛ العامة والجوهرية والعرضية**، وذلك على النحو الآتي:

التشاكلات العامة:

يمكن تفريع التشاكلات العامة إلى ثلاث طبقات تنسجم وتفريع راستي (١٩٨٧م) المقومات العامة إلى مقومات عامة دنيا ومقومات مجالية ومقومات عامة قصوى.

أ ـ التشاكل العام الأدنى:

يشيد هذا التشاكل انطلاقاً من تكرار مقوم عام أدنى يؤشر على وحدات دلالية تنتمي إلى نفس الحقل المعجمي؛ أي: إلى الطبقة الأدنى للتعريف المتبادل بين الوحدات الدلالية. وعلى سبيل المثال، نعتبر المقوم [+ إنسان] مقوماً عامّاً يكون التشاكل العام الأدنى بين الوحدتين الدلاليتين «امرأة» و«رجل» اللتين تنتميان إلى الحقل المعجمي الواحد. كما أن المقوم [+ سائل] يشكل، بواسطة التكرار، نواة التشاكل العام الأدنى بين الوحدتين «حليب» و«ماء».

ب ـ التشاكلات المجالية:

يبنى هذا **النمط التشاكلي** بواسطة تكرار مقوم عام مجالي يؤشر على

وحدات دلالية تنتمي إلى نفس المجال باعتباره مجموعة من الحقول المعجمية. فالمقوم [+ ملاحة] مقوم عام مجالي يحيل على الوحدتين الدلاليتين «سفينة» و«قائد بحري».

ج - التشاكل العام الاقصى:

يرتبط تأويل التشاكل العام الأقصى بتكرار مقوم عام أقصى يؤشر على انتماء الوحدات الدلالية المتشاكلة إلى نفس البعد. فالمقوم [+ حي] يحقق التشاكل بين الوحدات الدلالية «رجل» و«بقرة» و«عصفور».

بيد أننا نختلف مع راستيي (١٩٨٧م) الذي أضاف إلى التشاكلات العامة، التشاكلات الخاصة الناتجة، في نظره، عن تكرار المقومات الخاصة التي لا تدخل الوحدات الدلالية في استبدال معين، ولكن تجعلها تنفرد بما هو خاص. ذلك أننا نرى استحالة بناء التشاكل الخاص لأن تكرار المقوم الخاص يعني انتقاله إلى مواطئ المشترك والعام بين الوحدات الدلالية. وهذا ما يفسر اهتمام معظم الباحثين بتشاكل المقومات العامة فقط. ونوضح أطروحتنا هاته من خلال تحليل الجملة الآتية:

- أخيل أسد.

يعتبر راستيي المقوم المتكرر [+ شجاعة] مقوماً خاصاً بكل من الوحدة الدلالية «أخيل» و«أسد». **غير أننا نعتبره مقوماً عامّاً لأن قيد التكرار يوحد بين الوحدتين الدلاليتين،** كما أننا يمكن أن نضيف إليهما عدة وحدات دلالية بواسطة إسقاط العنصر ضم = التداولي: [+ شجاعة] ونذكر منها «سيدنا إبراهيم» و«عنترة».

إن هذه الوحدات الدلالية («أخيل» و«أسد» و«سيدنا إبراهيم»، و«عنترة») تنتمي إلى المجال الواحد: «القيم» الذي تنشطر عنه **مقومات الشهامة والشجاعة.**

وإضافة إلى ما سبق، نستبعد كذلك، مفهوم **التشاكل المختلط** **Isotopie Mixte** الذي يعني، حسب راستيي، تكرار مقوم خاص بوحدة دلالية

ما على شكل مقوم عام في وحدة أخرى. ذلك أن **التكرار، في نظرنا، وضمن نفس المساق يوحد بين الوحدات الدلالية المتجاورة بواسطة الإسقاط المتبادل الذي ينقل الخاص إلى العام، بينما تظل المقومات الخاصة إذا وضعت في وضع إقصائي وبدون قيد التكرار؛ مثل التقابل بين المقومين الخاصين [+ حي] و[ـ حي] المتعلقين على التوالي بالوحدة الدلالية «الإنسان» وبالوحدة الدلالية «الصخور» في الجملة الآتية:**

ـ يستفيد الإنسان من الصخور النفطية.

بيد أن المقوم [+ حي] تكرر في الجملة: **النساء والأطفال أولاً** باعتباره مقوماً عاماً، بينما انتقل بواسطة التصحيح في الجملة: **الصخرة تبكي** من وضعه كمقوم جوهري خاص في الوحدة الدلالية «تبكي» إلى وضع المقوم العام العرضي في الوحدة الدلالية «الصخرة»، فنحصل على تشاكل عام عرضي نصي، بعد الإسقاط، وظيفة التقابل وصفة الانفراد بالمقوم [+ حي] بالنسبة للوحدة المعجمية تبكي. وهذا يعني: أنه وحد بين الوحدتين الدلاليتين لصالح **مؤولة** من قبيل: «المرأة القاسية تبكي».

غير أن الجملة: **الصخرة صلبة** تتوفر على المقوم [+ صلابة] باعتباره جوهرياً عاماً في الوحدتين معاً، مما يعني: إمكانية بناء تشاكل عام جوهري.

وعليه، كل التشاكلات في نظرنا عامة، لكنها تنشطر حسب السياق إلى: **تشاكلات عامة جوهرية** إذا حافظ المقوم المشترك على نمطه الجوهري في الوحدات الدلالية المتجاورة، وإلى **تشاكلات عامة عرضية** إذا تكرر المقوم بوصفه عرضياً في الملفوظ.

وبذلك، تمثل **نظرية التشاكل** وما تقتضيه من **مفاهيم استراتيجية** أساس القراءة التفاعلية للخطاب بالنظر إلى أهمية **العلاقات المرآوية** الواردة في تشييد المؤولات، بين آليات **المقصدية والعوالم الممكنة والتعيين**، وهو ما يمكن بحول الله الدفاع عنه في سياق آخر يسمح بتحليل خطاب أكبر من قبيل الخطاب الشعري أو الخطاب الروائي وغيرهما.

ـ **الاستنتاج التاسع**، إذن، هو: إن التشاكل بوصفه آلية بلاغية يساهم في

تشكيل قراءة النص على أساس رد عناصره غير المنسجمة ظاهرياً إلى نسق منسجم يؤول العالم وفق مقصدية معينة.

ونقدم في هذا الحيز **نموذجاً لقراءة مكثفة تبئر التأويل الدلالي، فقط، لبيتين شعريين:**

قال ابن عباد في جارية اسمها وداد[1]:

اشْـرَبِ الـكَـأسَ فِـي وِدَادِ وَدَدِكْ	وَتَـأَنَّـسْ بـذكْـرِهَـا فِـي انـفِـرادِكْ
قـمـرٌ غـابَ عـن جُـفـونِـكَ مَـرّا	ء وسُـكْـنـاهُ فِـي فـسَـوادِ فُـؤَادِكْ

لتأويل هذين البيتين الشعريين نشيد تشاكلات بلاغية منتظمة لمجموعة من الصور البلاغية في القالب الدلالي من قبيل **التعدد المعنوي والتشاكل المتعدد.. وهو تأويل لعوالم ممكنة انطلاقاً من مقصدية المتلقي التي قد تتلاءم ومقصدية الشاعر ـ لمنتج وقد تتجاوزها.**

القالب الدلالي:

إن التعدد المعنوي الوارد بين الوحدتين الدلاليتين «وداد» الأولى ([+ حب]) ووداد الثانية ([+ اسم علم]) يلبي حاجتهما إلى **التشاكل الدلالي** لأن المقوم [+ حب] **مقوم عرضي قوي في اسم العلم وداد**. وهذا ما يؤشر على تشييد **جهة دائرية**[2] تتسق بناء على تشاكل العشق الذي تراكمه الوحدات الدلالية «الكأس»، «وداد»، «ودادك» «فؤادك»، «قمر».

بيد أن هذه الجهة تنعكس عليها مرآيا الجهة المتشابكة في القالب الدلالي بالنظر إلى أن تكرار كل وحدة معجمية ليس خطياً متتابعاً، بل إنه متقطع بواسطة الزمن الفوضوي، إذ نجد، مثلاً، الوحدة المعجمية **قمر** في الشطر الأول من البيت الثاني والوحدة فؤادك في آخر شطره الثاني. إن **الجهة الدائرية المشيدة لا تـم تشاكل العشق** (التشاكل الأول) فحسب، وإنما تـم،

---

(1) المختار من شعر شعراء الأندلس، لابن الصيرفي، ص٥١ ـ ٥٢، وفي المطرب ص١٨، وفي ديوان ابن عباد، ص٧٢.

(2) راجع: مفهومنا الذي نحتناه منذ سنة ١٩٩٧م، وفي شكري ٢٠٠٩م.

كذلك، التشاكل الثاني؛ **تشاكل العزلة** الذي يوجد في حالة فحص بواسطة تراكم الوحدات الدلالية «تأنس»، «ذكرها»، «انفرادك»، «غاب»، «سواد»..
وهي وحدات لا تنتظم خطيّاً مما يؤكد تفاعل التشاكلات الدائرية والفوضوية في القالب الدلالي الفرعي: القالب المعرفي ـ التداولي الذي نشطناه لكونه يقدم معلومات عن أنماط التشاكلات وفق مبادئ **الانتقاء والإسقاط والسياق والمساق**. ومن هنا، يمكن تحديد المعلومة القديمة (المحور) والمعلومة الجديدة (البؤرة)، وتأويل المعاني الاستلزامية ـ الحوارية لفعلي الأمر اشرب وتأنس. هكذا، نفترض طرح التساؤل التالي:

ـ من يؤنسني في شرب الكأس؟

فإذا كان **المكون ـ المحور** هو شرب الخمر، فإن **البؤرة ـ الجديد** هي وداد الجارية بوصفها مكوناً منبوراً في البيت الأول، وهي قمر المنبورة نبر الكلمة كذلك في البيت الثاني. ولذلك، فإن تأويل فعلي الأمر: اشرب وتأنس يقتضي استحضار أهمية هذا العنصر ـ البؤرة في تنشيط الدينامية التواصلية للبيتين الشعريين في جهة مطاطية توسع المعنى وتنميه. **فغياب وداد الجارية يحول فعل الأمر إلى عزاء**: عزاء الشاعر لنفسه لتعويضها بوداد ـ الحب وبالذكر ـ المؤانسة.

وانطلاقاً من الرابط التداولي (سياق الجواري) يمكن تأويل عبارة **اشرب الكأس** التي تتوفر على **مقومات قوية للمجاورة الكنائية تأويلاً معرفيّاً بواسطة التعين في تشاكل موسع؛ لأن المجاورة توسم بزمن التوسع**.

إن نفس **الرابط التداولي** (سياق الجواري) يمكن من **تأويل الوحدة الدلالية** «قمر» بوصفها وحدة ـ أصل **تعين الوحدة ـ المرسل إليه**: «وداد» ـ الجارية: لكن **التأويل** هنا يتعلق **بالمشابهة** (الاستعارة) التي توسم في **التشاكل الموسع بزمن الانكماش، إذ أدمج عالم الإنسان في عالم الطبيعة**.

بيد أن **القالب الدلالي** لا يحيط إحاطة شاملة بتأويل كل **الصور البلاغية في كل التشاكلات**. ولذلك، نسقط **القالب الصوتي** عليه بواسطة منفذ الكلمة ـ المحور: انفراد التي نشيدها من خلال التراكم الصوتي للنون (تفحص في

خمسة مواقع) والفاء (تفحص في ستة مواقع) والراء (تفحص في خمسة مواقع) والدال (تفحص في سبعة مواقع). إن هذه الكثافة العالية الموسومة بالزمن الإيقاعي تؤشر على أن القالب الصوتي مليء بالإطنابات التي تلبي حاجة الوحدات الصوتية إلى التشاكل وهو ما يمكن تنميته في سياق دراسة أخرى بحول الله وقوته...

٣ ـ تركيب وآفاق

قدمنا، إذن، دراسة لمفاهيم استراتيجية أساس في صناعة القراءة وهندسة التأويل؛ حيث إن من شأن كل تمثل رصين لخلفياتهما وآفاقهما أن يجنب النقد العربي الحديث لغط المصطلحات والجمع في القراءة الواحدة بين المفهوم ونقيضه، بل إن بناء التشاكل في الخطاب ليس ترفاً لغويّاً تحسينيّاً لأن تشييد المعنى هو تشييد للعوالم وخلق لجسور التواصل والتسامح والحوار بين بني البشر في مختلف الأكوان.

المصادر والمراجع

- ابن منظور، أبو الفضل، **لسان العرب**، (المواد المذكورة)، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤م، ط٣.

- ابن المعتز، عبد الله، البديع، تحقيق: اغناطيوس اكراتشكوفسكي، لندن، ١٩٣٥م.

- ابن الخطيب، لسان الدين، **ديوان لسان الدين بن الخطيب**، تحقيق: محمد مفتاح، مج١، دار الثقافة، البيضاء، ١٩٨٩م.

- ابن عباد، المعتمد، **الديوان**، تحقيق: رضا السويسي، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٥م.

- ابن الصيرفي، علي، **المختار من شعر الشعراء الأندلس**، تحقيق: عبد الرزاق حسين، دار البشير عمان، ١٩٨٥م.

- شكري، إسماعيل (١٩٩٨م)، **تعيين التغير وتعيين المقصدية، في مجلة دراسات مغاربية**، ع٧، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء.

- شكري، إسماعيل (١٩٩٩م)، **نقد مفهوم الانزياح، في مجلة فكر ونقد**، ع٢٣، دار النشر المغربية، الدارالبيضاء.

- شكري إسماعيل (٢٠٠٩م)، **في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة**، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، حائز على جائزة المغرب، ٢٠٠٩م.

Fauconnier, G. (1984), Espaces Mentaux, Minuit, Paris.

Greimas, A.J. Et Courtés, J. (1979), Sémiotique: Dictionnaire Raisonné De La Théorie Du Language, Hachette, Paris.

Hintika, J. (1994), Fondements D'une Théorie Du Langage, P U F, Paris.

Iser, W. (1976), L'acte De Lecture, Tra. Par Sznycer, E., Pierre Mardaga, Bruxelles.

Lakoff, G. (1987), Women, Fire, And Dangerous Things, University Of Chicago Press, Chicago And London.

Lakoff, G. (1988), Cognitive Semantics, In: Eco, U. And Violi, P. (eds) Meaning And Mental Representations, Indiana University Press.

Rastier, F. (1972), Systématique Des Isotopies, Dans: Essais DeSémiotique Poétique, Larousse, Paris.

Rastier, F. (1987), Sémantique Interprétative, P U F, Paris.

Dowty, D. (1979), Word Meaning And Montague Grammar, Reidel, Dordrecht, Holland.

Groupe u (1977), Rhetorique De La Poésie, Complexe, Bruxelles.

Groupe u (1982), Rhétorique Générale, Seuil, Paris.

مشكل المعنى وتأويله في المناهج الحداثية

ـ البنيوية وما بعدها ـ

أ. د. حميد سمير

قسم الدراسات العليا

كلية اللغة العربية

جامعة أم القرى

١ ـ النص ومشكل المعنى

تُعدُّ قضية المعنى من القضايا المثيرة للجدل والاختلاف وهي من أعقد الموضوعات وأصعبها عند تلقي النص وتأويله، فالناس حولها مُذ وجدوا في جدل واختلاف، تتجاذبهم النزعات وتتشعب بهم الاتجاهات، حتى تعددت مذاهبهم وأدواتهم وآلياتهم التي اعتمدوها وسيلة ومنهجاً في تفسير النصوص وتأويلها ضبطاً للمعنى عند تعدده، وترتيباً له في سلمية هرمية من الأقرب فالأقرب إلى الأبعد، وترجيحاً لمعنى على معنى عند تعارض المعاني داخل النص الواحد. ويزداد المشكل صعوبة عندما ينفصل النص عن فاعله وعن سياقه الخارجي فيصبح نصّاً سائراً في الزمان والمكان، يحتاج الدقة والضبط حتى لا يصرف الكلام إلى غير مقصده الحقيقي الذي نشأ من أجله، ودفعاً لكل التباس وغموض من شأنهما أن يعيقا عملية التواصل والتفاعل مع النص.

وعندي أن مشكل المعنى آت من أسباب منها: أن المعنى في حد ذاته هو معنى نفسي كما يقول القدماء؛ قصدي تصوري بتعبير المحدثين، يحدث في الوعي أولاً قبل أن يتشكل لفظاً ونظماً، ومنها أن المعنى طبقات، منه القريب ومنه البعيد، منه الجلي ومنه الخفي، ومن هنا يكون للمعنى معنى آخر خفي، يستخرج بالنظر والاستدلال العقلي، ولهذا سمى الجرجاني هذا النوع بمعنى المعنى لبعده وخفائه، ومنه كذلك اختلاف جنس المعنى نفسه وتعدده وتنوعه حقيقة ومجازاً تصريحاً وتلميحاً. إن المعنى أجناس وأنواع، تتفرع بدورها إلى فصول لا متناهية من المعاني، فمنه العام الذي يحتاج إلى بيان

وتخصيص، ومنه المطلق الذي لا يستقيم ويبين إلا بقيد، ومنه المجمل الذي لا يفهم إلا بتفصيل. وفي ظل هذا التعدد والتنوع يصبح المعنى موزعاً على عدة مستويات وأجزاء، الأمر الذي يجعل عملية الفهم والتفسير عملية صعبة لأنها تمر عبر عدة مداخل وتعتمد آليات وأدوات، منها ما يعتمد المنطق العقلي، ومنها ما يعتمد المنطق الطبيعي التجريبي، ومنها ما يعتمد المنطق الذوقي الفطري.

إن تعدد المداخل والآليات التي تتناول تفسير النص وتأويله مردها إلى تنوع في المعنى نفسه، وتوزعه بين معنى فطري طبيعي تحمله الصيغ اللفظية في بنيتها، وبين معنى سياقي نحوي يرد إلى النظم والتركيب، وبين معنى استبدالي مبني على انتقال المعنى من لفظ إلى آخر بسبب المجاورة أو المشابهة.

فاللفظ قبل أن ينتظم نظماً في سياق الجملة والنص يحمل معه دلالة في ذاته هي التي تسمى الدلالة الطبيعية وهي دلالة تدرك بالحس الفطري، ومعناها: أن مبنى اللفظ يحمل في جرسه معناه ويشير إليه طبيعة وفطرة. وتعد اللغة العربية من أدق اللغات احتفاظاً وتعبيراً بالمعاني الفطرية للحروف، وهذا يعني أن كثيراً من الحروف والألفاظ لها دلالة في ذاتها تحملها معها حين تقترن بغيرها في نظم كلامي وفي سياق ما، من ذلك مثلاً دلالات النداء والتعجب والتأوه والأنين والإشارة والتنبيه وغيرها من المعاني المرتبطة بالحياة الفطرية والطبيعية للناس[1].

ولقد كانت هذه المعاني أصعب شيء على البلاغيين العرب في الوصف وفي نقلها إلى الأجيال اللاحقة؛ لأنها لم تكن تضبط بالقواعد كما تضبط المعاني النحوية ولا بالشرح كما تضبط المعاني المعجمية، ولما كانت هذه المعاني تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة، فإنهم اعتمدوا في دراستها منهجاً ذوقياً يستعمل الدلالات الطبيعية المستفادة من الأصوات المتجاورة في الكلمة

---

(١) أثر السياق في فهم النص القرآني، عبد الرحمن بودرع، مجلة الإحياء، ٢٥٢، يوليوز، ٢٠٠٧م، ص٨٠.

والألفاظ المترابطة في النظم وسيلة في فهم المعنى الملازم للفظ في سياق النص، ولهذا كانت عباراتهم عن هذه المعاني أبعد ما تكون عن الدقة والضبط لانعدام القواعد الضابطة في دراسة هذا الجانب من المعنى، ولقد اكتست عباراتهم في هذا الشأن صفة المجاز والكناية والعموم، وكثيراً ما ترددت عندهم ـ عندما يعجبون بنص ما ـ أوصاف وعبارات من قبيل: «الذيذ الجرس، قشيب الديباجة، حسن الأسلوب، قوي الأسر، جميل الوقع، له ماء ورونق»[1]، وغير ذلك من الصفات التي لم يستطع اللاحقون أن يفهموا مقاصدها بصفة دقيقة فاتهموا أصحابها بالسطحية والغموض، والأمر ليس كذلك؛ لأن هذه العبارات كانت تخفي وراءها مفهوماً معيناً للمعنى، ذلك الذي تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة.

وإلى جانب المعنى الطبيعي يوجد المعنى المعجمي الذي يكتسبه اللفظ المفرد بالوضع، وهو معنى تصوري قائم في الذهن، وهو غير المعنى النحوي والتركيبي الذي يكتسبه اللفظ داخل سياق العبارة؛ فالمعنى الأول هو معنى مفرد يعبر عن التصور والمفهوم، أما الثاني فهو معنى تركيبي سياقي ينشأ نتيجة الربط بين التصورات وهو الذي يسمى في المنطق باسم القضية، والعلاقة بين المعنيين هي علاقة تفاعل وترابط وتكامل؛ لأن منشأ العبارة قائم على اللفظ المفرد، وأن الألفاظ لتستوي نظماً في بنية تركيبية صغرى هي الجملة وكبرى هي النص، هي في حاجة إلى بناء وتركيب وتعليق يربط بين الأجزاء والعناصر وهنا ينشأ ما يسمى المعنى السياقي المرتبط بالنظم والسياق.

ولما كان المعنى في الخطاب على هذا النحو معنى مركباً متشاكلاً متعدداً، عبارة عن طبقات ودرجات بعضها فوق بعض، فإنه محتاج إلى وسيلة (أورغانون)، وهو عبارة عن آليات وأدوات وقواعد لحيازته وضبطه وتحديده، رفعاً للبس وطلباً للبيان الذي يتحقق به التفاعل والتواصل. وتزداد الحاجة أكثر عندما يتعلق الأمر بخطاب كالنص القرآني الذي تستنبط منه أحكام الشرع وتبنى

---

(١) الأصول، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص٣٥١.

عليه أمور العقيدة والدين، وهذا ما جعل العلوم الإسلامية كلها تدور حوله، مثل علوم البلاغة بأقسامها الثلاثة: علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع، ومثل علم النحو وعلم أصول الفقه، وعلم الكلام وغيرها من العلوم التي كانت غاياتها ومقصدها فهم معنى النص القرآني واكتشاف معانيه التي لا تفنى ولا تبلى على مر الأحقاب.

٢ ـ قضية المعنى في المناهج الغربية الحداثية

٢ ـ ١ ـ مرحلة البنيوية:

أما قضية المعنى في المناهج الغربية الحديثة، فقد كانت بدايتها مع المنهج البنيوي، حين أثيرت حولها إشكالات ومشاكل أكثر عمقاً وتعقيداً؛ لأنها اتخذت طابعاً فلسفيّاً قائماً على الشك في دلالة اللغة على الفكر، بل الشك في قدرة العقل، أو الكوجيتو الديكارتي، على التعبير عن الوعي والفكر بشفافية ووضوح.

٢ ـ ١ ـ ١ ـ الشك في عقلانية اللغة:

يعود مصدر هذه القضية إلى ميشيل فوكو كما عرضها في كتابه «الكلمات والأشياء»، ومقتضاها أن العقل النظري المتمثل في الكوجيتو الديكارتي قد همش وكبت مناطق أخرى من الإنسان، مثل التجارب الحياتية المباشرة التي لا يمكن اختزالها في العقل النظري المجرد، عقل الوضوح والتميز والبداهة، وبذلك لا يمكن للإنسان أن يعبر عن ذاته بواسطة الفكر ومن خلال الشفافية المباشرة والمطلقة للكوجيتو[١].

وحتى يتجاوز فوكو التعارض القائم بين شفافية الكوجيتو الديكارتي كما يجسده الأنا المتعالي، وبين ما هو مكبوت أو مخزون في الإنسان ولا ينتمي

---

(١) العقل بين التاريخ والوحي، محمد المزوغي، منشورات الجمل ط١، ٢٠٠٧، ص١٩٦.

إلى مملكة النظرية البحتة، لجأ إلى أطروحة اللامفكر فيه التي تنتمي إلى تيار اللاعقلانية باعتبارها بديلاً لكوجيتو دنيوي يفصل ويربط «معاً بين الفكر الحاضر لذاته، وما يتجذر من الفكر في اللامفكر»[1]؛ بمعنى: أن فكر الإنسان عند فوكو له صلة باللامفكر فيه، وقائم تحت أشكاله، وأن الحقيقة لا تدرك بالعقل والفكر، وإنما هي مخبوءة وراءه. وحين نتحدث عن الفكر نتحدث بالمجاورة عن العقل الذي ينتجه وعن الأداة التي يتوسل بها وهي اللغة، وهكذا تصير الحقيقة والمعنى مقترنين باللاعقلانية التي هي نقيض العقل والفكر؛ أي: اللوغوس.

٢ ـ ١ ـ ٢ ـ تقويض مسلمة علاقة الكلمات بالأشياء:

لقد كانت النماذج التي تعتمد الفكرة الجوهرية (essentialist) في تحليلها للمعنى تنظر إلى اللغة باعتبارها مفتاح فهمنا لأنفسنا وللعالم من حولنا، وذلك حين تقدم معرفة جوهرية للأشياء وتمكن الإنسان من الوصول إلى تصور حقيقي ودقيق للواقع. بيد أن المناهج التي تنتمي إلى تيار الحداثة وما بعدها والمنبثقة من النظرية اللسانية للسويسري فردناند دي سوسير سترفض هذا التصور للغة ولا تسلم به، وتقترح بديلاً عنه قائماً على الفرضية الاعتباطية تلك التي تقوض وهم الحضور وترفض نظرية طبيعية اللغة القائلة بمحاكاة الأصوات الطبيعية، وأن أصل اللغة الأول مرده إلى ظاهرة الصيحة المعبِرة «inserjection» التي تنوسيت مع الزمن، مما جعل اللغة عند دي سوسير تتحول إلى مجموعة من الدوال الاعتباطية التي لا تدل على جوهر الشيء، وإنما هي اتفاق وتواضع يشير إلى الشيء ولا يحمل خصائصه، ومن ثم يكون المعنى المتضمن في العلامة ليس مادة أو شيئاً، وإنما هو شكل أو فكرة عن شيء، وأن غاية ما نحصل عليه نتيجة دراسة هذا الشكل هو أصداء دلالية (effets de sens) وليست حقائق جوهرية. أما المعاني التي يختارها المتكلم للتعبير عن عاطفته عن طريق محاكاة الأصوات الطبيعية عند دي سوسير فهي

---

(١) الكلمات والأشياء، ميشيل فوكو، ص٢٦٨.

لا تمثل في اللغة إلا جزءاً ضئيلاً من الملفوظ[1]، مما جعله يرجح فكرة الاعتباطية على النظرية الطبيعية، ليخلص في الأخير إلى أن اللغة شكل غير مستقر وليست جوهراً[2]؛ بمعنى: أن المعاني التي تحملها لا تتمتع بكيان مستقل في ذاتها، وإنما يتم إدراكها في ضوء شبكة «من العلاقات التي تقوم بين الوحدات والعناصر المكونة، ويتم تكوين هذه الوحدات أو العناصر عن طريق الاختلافات التي تميزها عن غيرها من الوحدات أو العناصر التي ترتبط هي أيضاً فيما بينها. فكأن العناصر أو الوحدات لا توجد بذاتها وفي ذاتها، وإنما هي تعتمد في وجودها على غيرها من الوحدات والعناصر. والشيء الوحيد الذي يحدد قيمة أي عنصر أو وحدة منها هو الموضع الذي تحتله في النسق اللغوي»[3].

٢ ـ ١ ـ ٣ ـ وهم الحضور:

لقد كان دي سوسير يرى في الكلمات علامات «signes» مركبة من طرفين متصلين؛ أما الأول فيسميه الدال، وأما الثاني فيسميه المدلول، والعلاقة بينهما ليست علاقة طبيعية، ولا تتناسب مع المرجع الخارجي، وإنما هي علاقة اعتباطية، «يقبلها الناس بحكم التقليد أو العرف، إذ ليس هناك من خاصية تشترك بها كل الأشجار مثلاً، بحيث يقتضي المنطق أو الضرورة أن ندعوها «أشجاراً»، لكن هذا ما ندعوها به لأننا اتفقنا على ذلك. أما الفرنسيون مثلاً فيدعونها (arbres). لكن اللغة تتصف بالاعتباطية على مستوى المدلول أيضاً؛ لأن كل لغة قومية تقسم بطرق مختلفة كل ما يمكن أن يعبر عنه بكلمات كما يتضح لكل من يمارس الترجمة من لغة إلى أخرى، فهذه اللغة تضم مفاهيم لا تضمها تلك»[4].

إن القول باعتباطية العلامة اللغوية عند دي سوسير دفعته إلى إنكار ظاهرة

---

(١) مدخل إلى الأسلوبية، الهادي الجطلاوي، عيون المقالات، البيضاء، ص٥١.

(٢) البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع٢٠٦، ص١٩.

(٣) المدخل إلى البنيوية، أحمد أبو زيد، ص٨٠.

(٤) البنيوية وما بعدها، ص١٨.

محاكاة الأصوات، والإقرار بنسبية المعاني وشكلنتها، وعدم القول بجوهريتها؛ لأن دوال اللغة عنده أشكال لا جواهر، لا تحمل في ذاتها شحنة رمزية أو تعليلاً طبيعيّاً، بل إنها تكتسب مدلولاتها ومعانيها داخل نسق ما، وعند تركيب المتكلمين لها وضمها إلى أخواتها. فهي إذن معان نسقية تضاف لها معان ثوان كلما تغير مساقها ونسقها، إلا أن هذه الفرضية لم يسلم بها كثير من العلماء واللغويين، ومن بينهم شارل بالي تلميذ دي سوسير الذي يقر أن كثيراً من الكلمات والملفوظات لا تنطبق عليها الاعتباطية؛ لأنها تحمل في بنيتها استعداداً للتعبير عن معناها جوهراً وحقيقة، مستقلة أو داخل نسق ما، إضافة إلى الاصطلاح المتواضع عليه بشأنها، وهذا ما دفع بالي إلى أن يسند إلى اللغة وظيفة عاطفية إلى جانب الوظيفة الفكرية الإبلاغية، وتعني الوظيفة العاطفية عند بالي قدرة الكلام على التعبير عن الأحاسيس والأهواء والميول بواسطة مادة لغوية، «تحمل زيادة على معناها الاصطلاحي شحنة عاطفية سواء استعملت في سياق التركيب أو بمعزل عنه»[1]؛ أي: أن الألفاظ المستعملة في التعبير تكون ذات مفعول طبيعي (effets naturels)، يدل على أن بين الكلمة وما تعبر عنه من فكر أو شعور علاقة طبيعية، أو تكون ذات مفعول إيحائي في اللغة الشعرية، تلك التي تتميز عند كوهين بمبدأ الانزياح والعدول. مما يجعل وضع الدلالة فيها لا يكون اعتباطيّاً، بل يكون وضعاً مبرراً تقوم فيه بين الدال والمدلول علاقة نسب واشتقاق دلالي، مما يجعل اللغة الشعرية ذات وظيفة إيحائية يغلب عليها الإحساس العاطفي والانفعالي. ويفهم من خلال هذا التصور بشأن اللغة الشعرية عند كوهين أنها تتجاوز «العلاقة الاعتباطية القائمة بين الدال والمدلول إلى علاقة أخرى تلازمية وإيحائية، وكأن التعارض بين الشعر والنثر هو تعارض بين لغة شعرية تستخدم دلالة الإيحاء (connotation) وبين لغة عادية غير شعرية تستخدم دلالة التقرير والتصريح (denotation)»[2].

---

(١) مدخل إلى الأسلوبية، ص٥١.

(٢) النص وظله، حميد سمير، منشورات نادي نجران، ص٢٥ ـ ٢٦.

إن الكلمات والدوال في أصل نشأتها إنما وضعت للدلالة على شيء معين وضعاً مبرراً، تقوم فيه بين الدال والمدلول علاقة طبيعية، ثم تنوسيت مع مرور الزمن هذه العلاقة، فانزلق المعنى عن جوهره، وابتعدت طبيعة الكلمة عن معناها الأول المبرر نحو استعمالات ثانوية حتى أن المتكلم لا يكاد يعي الصلة بين المعاني الثواني والمعاني الأوائل، وتفقد الكلمة جزءاً كبيراً من شحنتها الدلالية وتصبح كلمة متحجرة تستهلك استهلاكاً جماعيّاً، وتعني شيئاً معيناً يتفق الجميع على تسميته بذلك الاسم»[1]. إن اللغة الشعرية تسعى إلى أن تعيد للكلمات بعض خصائصها الطبيعية وقوتها التعبيرية التي فقدتها مع الزمن، وذلك اعتماداً على الإيقاع والجرس والجناس، وإذا بالكلمة تنقل إحساساً وشعوراً بدل التعبير عن واقع مرجعي تعبيراً اعتباطيّاً دون رابط طبيعي أو مبرر ذاتي.

إن التسليم بفرضية الاعتباطية يقود بالتبعية إلى فرضية أخرى تتفرع عنها، وهي أن المعنى يكون خاضعاً إلى نظام قبْلي شأنه شأن اللغة نفسها التي ينظر إليها بوصفها نظاماً أو نسقاً، وأن المعنى لا يكتسب من خلال الصلة بين الكلمات والأشياء، وإنما من خلال العلاقات بين العناصر والأجزاء داخل النظام.

ولقد أتاحت هذه الفكرة لسوسير أن يفترض نقطة مهمة، وهي أن اللغة نظام system، أو بنية structure مستقلة، تمثل نموذجاً مهيمناً على كل أوجه الإنسان ونشاطه، بل إن هذا النظام يكون أسبق وجوداً من الفرد؛ لأن الفرد يكون تابعاً له خاضعاً لنظامه، ومن هنا توصف اللغة بأنها (لا ذاتية)؛ أي: أن إدراكنا للواقع تمليه علينا بنية اللغة التي نتكلمها، وأن الفرد يفعل في حدود ما يفعله به النظام؛ لأنه أسبق منه وجوداً.

وسينشأ عن هذا التصور اتجاه في دراسة معنى النص ودلالاته يعرف بالاتجاه البنيوي ويقوم على مبدأين هما: الإنيّة والكلية.

---

(١) مدخل إلى الأسلوبية، ص٨١.

١ ـ **الآنية**: تعني: الالتزام بالنص والتقيد به، وأن الغاية من دراسته هي إبراز آلية النص في إنشاء المعنى من خلال الكشف عن شبكة العلاقات القائمة في بنية النص. «وهكذا يتضح ما لهذا النمط من الدراسات من وشائج وأسباب اتصال بالألسنية الحديثة التي تستند إلى مبدأ أن الأصداء الدلالية هي حصيلة الاختلافات والتقابلات بين الدوال»[١].

٢ ـ **الكلية**: لما كانت الظاهر الثقافية ـ ومنها اللغة ـ لا تتمتع ـ وفق تصور البنيوية ـ بكيان مستقل، وإنما يتم تعريفها بالإشارة إلى شبكة من العلاقات الداخلية والخارجية، فإن المعنى نفسه لا تتيسر معرفته مستقلاً، وإنما في ضوء نسق من الاختلافات والتوافقات، مما يجعله معنى قائماً على مفهوم البنية. والحديث عن البنية ـ كما يذكر جان بياجيه ـ يقوم على ثلاثة عناصر رئيسة هي: فكرة الكلية (la totalite) وفكرة التحويلات (Transformations) وفكرة التنظيم الذاتي (autoréglagesL)[٢].

ويهمنا من هذه العناصر فكرة الكلية التي يقوم عليها مفهوم البنيوية، وتعني: أن البنية تتكون من عناصر ـ مثل الكلمات في حال الأدب شعراً ونثراً ـ وقوانين وشفرات تحكم هذه العناصر وتوحدها. وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى قانونين هامين، هما: قانون العلاقة (relation) وقانون التعارض (lopposition).

١ ـ **قانون العلاقة**: يعني هذا القانون: أن المعنى منبثق من علاقات داخل النظام، فإذا أخذنا مثلاً لذلك من أبجدية الحروف داخل لغة ما، وليكن حرف الألف (أ) من اللغة العربية. إنه بذاته مبهم المعنى، ولكنه يكتسب معنى فقط بعلاقته مع عناصر أخرى شبيهة أو مختلفة في نظام اللغة العربية.

قد تحدد هذه العناصر في الأبجدية بأنها الحروف الصائتة، وعندها

---

(١) في الخطاب السردي، محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب، ص٣٠.

(٢) ينظر: البنيوية، جان بياجي، ترجمة: عارف منيمنة وبشير اوبري، منشورات عويدات، ص٩، وما بعدها.

يكون لحرف الألف (أ) معنى فقط حين نراه في علاقته بالحروف الصائتة الأخرى كالواو والياء (و، ي). أو قد تحدد بأنها الحروف الصامتة (الساكنة)، وعندها يكون لحرف الألف معنى فقط حين نراه في تعارضه مع الحروف الصامتة (ب، ج، د، س. . .) باعتبارها فصيلة مختلفة، وهنا نتحدث عن علاقة اختلاف.

٢ـ **قانون التعارض**: إن قانون العلاقة يستدعي الحديث عن القانون الثاني المتعلق به، وهو قانون التعارض الذي يحدد المعنى باستبعاد معاني في مقابل الإبقاء على أخرى، استناداً إلى مبدأ الاختلاف الذي يتيح لنا أن نحدد عنصراً باختلافه عن عنصر آخر في النظام، فمثلاً يكون للحرف (س) معنى لأنه ليس الحرف قاف (ق) وليس الحرف ميم (م)، وأنه استناداً إلى قاعدة الاختلاف بين هذه الحروف نستطيع أن نميز معاني كلمات مثل: سال، قال، مال.

لقد أعطيت لمبدأ الاختلاف في البنيوية وظيفة هامة ومركزية في تحديد المعنى، بل إنه بدون قانون الاختلاف لن يكون هناك معنى لأي شيء، يستوي في ذلك الاختلاف صوتيا كما في كلمتي صبر وسبر، أو الاختلاف دلالياً عند التمييز مثلاً بين صخر وحجر، إذ لا يمكن تحديد معنى صخر إلا حين نميز بينها وبين غيرها من العلاقات التي تقاربها صوتياً أو دلالياً[1].

إن المعاني والدلالات كلها تنشأ في الاتجاه البنيوي وعند دي سوسير تحديداً من الاختلاف، ولا تنشأ مباشرة من الواقع أو الحال الذي تدل عليه، وكما يقول دي سوسير فإننا لا نجد في اللغة فقط إلا الاختلاف دون أحكام إيجابية.

ولتوضيح كيفية اشتغال مبدأ الاختلاف في تحديد المعنى في بنية اللغة يسوق جاك دريدا شاهداً من قانون السير بوصفه بنية؛ إن دلالة الأحمر والأصفر والأخضر وفق هذا المبدأ غير صافية؛ لأننا عندما نرى الأحمر نفكر

---

[1] مدخل إلى الأسلوبية، ص٨١.

بشكل واع في الأصفر والأخضر، وقد يرى البعض أن الأصفر والأخضر حاضران في الأحمر، فالثلاثة معاً يشكلون بنية قائمة على الاختلاف. إن البنية - بعنصريها الأصفر والأخضر - هي التي تعطي الأحمر معناه المحدد هنا في كلمة (قف)، خلافاً لمعاني أخرى يدل عليها الدال نفسه في سياقات وبنيات أخرى كالدلالة على الحب أو الدلالة على الإثارة والإغراء. إن أحمر إشارة المرور يحتوي على آثار أو بصمات الأصفر والأخضر، وليس أحمر صافياً نقيّاً. ويرى دريدا أن هذا الأمر نفسه ينطبق على الكلمات داخل النظام اللغوي؛ لأن كل كلمة في هذا النظام تتضمن آثار أو بصمات كلمات أخرى، مما يجعل مفهوم المدلول ليس حاضراً في نفسه، وإنما يوجد في سلسلة أو نظام يدل على مفاهيم أخرى.

فإذا كانت الكلمات في المنهج البنيوي مرتبطة بما سبقها ومتأثرة بالذي يليها فهذا يعني أنها لا تحقق الاستقرار أبداً، وأنها لا تحيل على مرجع بذاته، ولا تدل على معنى قار وثابت، بل إنها تظل تنشئ معاني لا حصر لها ولا تنتهي أبداً. ولقد تفرعت عن هذا التصور قضايا وإشكالات من قبيل:

- إن مفهوم المعنى الحرفي والوحيد هو مفهوم إشكالي.

- إن اللغة ليست أداة تواصل ما دامت كلماتها لا مرجع لها. «ويعترض التفكيكيون على كل ما عدا التركيز على النص وقراءته من الداخل استناداً إلى مقولة دريدا الشهيرة في كتابه عن علم الكتابة: (لا يوجد شيء خارج النص). ومعنى ذلك: رفض التاريخ التقليدي ودراسات تقسيم العصور، ورصد المصادر؛ لأنها تبحث عن مؤثرات غير لغوية؛ أي: عن حقائق غير لغوية، وتبعد بالناقد عن عمل الاختلافات اللغوية»[1].

- إن مفهوم السياق والانسجام النصي لا يفي بالغرض ولا يحقق المعنى، وإنما يجعله مبعثراً إلى ما لا نهاية، يتوالد من بذور معان إلى الأبد[2].

---

(١) المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، ص١٤٨.

(٢) نفسه، ص٢٢

٢ ـ ٢ ـ مرحلة التفكيكية:

لقد سبق أن أشرنا إلى رفض البنيوية الاعتراف بوجود حقيقة بحتة، ومعنى ثابت، يعبر عن الذات ومقاصدها. ومرد ذلك إلى أن البنيات التي ينتمي إليها الإنسان ـ ومنها اللغة ـ هي أسبق منه وجوداً، ومن ثم فإن هذه البنيات هي التي تتكلم عبره ومن خلاله، فهي مصدر ما يفعل وما يقول وليست ذاته.

إن هذه الفكرة التي تنفي وجود معرفة حقيقية هي التي تلقفها جاك دريدا، فبنى عليها منهجه التفكيكي، القائم على رفض «الحضور»؛ أو صوت المتكلم وهو على صلة مباشرة مع ذاته الحقيقية. ويرى دريدا أن الإنسان لا يعبر عما هو حاضر حقيقي له لحظة التفوه به، وإنما هو مضطر لاستعمال لغة تتكلم عبره ومن خلاله، وعندها يتمكن الإنسان فقط بالسماح للنظام السابق عليه في الوجود بالتحكم فيه بطريقة ما. ليس هذا فحسب بل إن الوضع مع دريدا سيصبح أسوأ وأعقد منه عند البنيويين. فإذا كان الإنسان من المنظور البنيوي ليس مصدر ما يقول؛ لأنه يعبر عن البنيات التي تتكلم عبره، فإن ما يقوله يبقى مستقرّاً وثابتاً. أما في الفكر التفكيكي عند دريدا فالأمر غير ممكن؛ لأنه في ظل «غياب الحضور» وغياب شيء اسمه «خارج النص» تبقى اللغة إذن هي الوسيط، ومعها يبقى المعنى غير واضح وشفاف، ويظل خاضعاً لمبدأ التأجيل.

إن دريدا لا يقر إلا بوجود معنى قائم على العلاقات بين العناصر، فبدون علاقات لا يمكن أن يكون هناك معنى، وفي هذه الحال أيضاً لا يمكننا أن نتحدث عن المعنى وإنما عن أثر المعنى؛ عن حركة الدلالة لا عن الدلالة نفسها، تلك التي تعني أن لكل عنصر «حاضر» علاقة بشيء ما سابق عليه؛ أي: بعنصر آخر ماض وبالتالي يتأثر به ويحافظ بداخله على أثره، كما يسمح لنفسه أيضاً أن يتعكر أو يتأثر ـ كلاهما سواء ـ بأثر العنصر اللاحق، ومن ثم يكون هذا العنصر الحاضر على نفس العلاقة بالماضي وبالمستقبل.

ويزيد جوناتان كللر هذه الفكرة وضوحاً بمثل يضربه، وهو مثال القوس

وقد أطلقته يد القواس، فالسهم يكون موجوداً في نقطة معينة، «وليس في حالة حركة أبداً. ونحن نريد الإصرار على أن السهم في حالة حركة في كل لحظة من البداية إلى النهاية، ومع ذلك فإن حركته ليست حاضرة في أي لحظة حضور، يتضح أنه يمكن فقط تصور حضور الحركة بقدر ما تحمل كل لحظة آثاراً من الماضي والمستقبل؛ أي: أن الحركة يمكن أن تكون حاضراً فقط إذا لم تكن اللحظة الحاضرة معطى بل نتيجة للعلاقات بين الماضي والمستقبل، يمكن فقط لشيء ما أن يحدث في اللحظة الحاضرة إذا كانت اللحظة منقسمة بالفعل على نفسها، يقيم فيها ما هو غير حاضر»[١].

يوضح هذ المثال أن الحقيقة في حركة السهم ينظر إليها في لحظة زمنية ما، وهي اللحظة الحاضرة التي تبدو مطلقاً بسيطاً لا يقبل التفتيت، فالماضي حاضر سابق، والمستقبل حاضر متوقع، لكن اللحظة الحاضرة معطى مستقل، وإن كانت اللحظة الحاضرة تعتمد أساساً فهي لا تعتمد كمعطى بسيط ومستقل، وإنما تستخدم كنقطة انطلاق وكحركة؛ أي: نتيجة علاقاتها بما قبلها وبما بعدها، نقصد الماضي والمستقبل. وإذا كان للحركة أن تكون حاضرة فإن الحضور يجب أن يحدده بالفعل الاختلاف والتأجيل[٢].

٢ ـ ٢ ـ ١ ـ قضية المعنى المؤجل:

تقدم التفكيكية نفسها باعتبارها منهجاً في قراء النصوص قراءة فلسفية، وتعود جذور هذا المنهج إلى تيار ما بعد الحداثة الذي يعد رؤية فكرية تتحكم في المنهج وتضبط خطواته. وتنحصر هذه الرؤية في مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي يتأسس عليها هذا المنهج، من أهمها وأكثرها تداولاً: مفهوم الاختلاف/التأجيل الذي يقابله المصطلح الفرنسي Differance، وهو مصطلح نحته دريدا من الفعل Differer الذي يعني به الجمع في الوقت نفسه بين الاختلاف والتأجيل. وللجمع بين هذين المعنيين في لفظ واحد لجأ دريدا

---

(١) المرايا المحدبة، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، ع٢٣٢، ص٣٨١.

(٢) نفسه، ص٣٨٢.

إلى تغيير حرف E في اللفظ الفرنسي DifferEnce الذي يعني الاختلاف ووضع مكانه حرف DifferAnce A ليصبح دالاً على الاختلاف والتأجيل معاً.

ويراد بهذا المفهوم في الفكر التفكيكي أن المعنى يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر. وإذا كانت الدوال تتميز عن بعضها فإن بينها ترابطاً واتصالاً، إذ أن كل دال يتحدد معناه داخل شبكة من العلاقات مع الدوال الأخرى، وهذا يعني: أنه لا يوجد للدال معنى كامل في أي لحظة، فالمعنى دائماً غائب رغم حضوره؛ لأن كل دال مرتبط بمعنى الدال الذي جاء قبله والذي جاء بعده.

ولما كانت الألفاظ تعرف بمقابلاتها وتستند إلى مبدأ الاختلاف ـ إذ ليس في اللغة إلا الاختلاف كما يقول دو سوسير ـ وأن كل لفظ يقودنا لاستحضار لفظ آخر ومنه إلى معان أخرى، وأن كل تفسير يؤدي إلى تفسير آخر، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية، فإن هذا يدل على أن المعنى والمدلول سيظل معلقاً ومؤجلاً إلى ما لا نهاية، مما يؤدي إلى لعب الدوال اللامتناهي.

لقد أدى مثل هذا التصور إلى زعزعة العلاقة بين الدال والمدلول، حيث يكون للدال نوع من الاستقرارية، في حين يعاني المدلول حالة من عدم الاستقرار. وبذلك ينشأ عن هذا الوضع تصادم بين الحقيقة البحتة التي نريد التعبير عنها والأداة المتملصة التي يستعملها الإنسان للتعبير عنها.

ويذهب دريدا إلى استحالة العثور على معنى نهائي وأصلي للأشياء، واستبعد إمكانية التمييز بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي، فليس هناك مفهوم ثابت، وليست الحقيقة إلا جمهرة عاجّة من الاستعارات التي لا تدع مجالاً للتحكم فيها بواسطة المفهوم. ولقد سمى الحقيقة، التي تعني مطابقة ما في الأذهان لما في الأعيان، بأنها مفهوم ماورائي. وعوضاً عن مطلب الحقيقة، ينبغي أن نكتفي بالاستعارة؛ لأنه يستحيل، حسب زعمه، التفكير خارج الاستعارة. وعوضاً عن الدلالة الواحدة (المفهوم النهائي) على صعيد المضمون يجب إحلال الدلالات متعددة المعاني.

إن تفكيكية دريدا ترفض الاعتراف بكل حقيقة حاضرة، وتتملص من

مهمة البرهان العقلي، وترفض المفهوم الواضح والمحدد. والمقصود بذلك: هو رفض الميتافيزيقا القديمة القائمة على المفهومية والمعقولية الخالصة التي تحيل على لوغوس جوهراني يربط بين الفكر أو العقل واللغة. ولما كان الأمر على هذا النحو فإن المعنى عند دريدا لا يقترن باللغة في ظاهرها أو بدلالتها التركيبية النسقية (syntagmatique)، وإنما هو مرتبط بجدول الانتقاء والاختيار (paradigmatique). واقتران المعنى بهذا الجدول يجعله معنىً مؤجلاً هو أقرب إلى اللامعنى منه إلى المعنى. فإذا اختفى المعنى وغاب اللوغوس، وإذا التبس علينا إدراك المعنى الأصلي للأشياء وبلوغ الحقيقة لم يبق أمامنا إلا التأويل والإشارة العابرة والتجربة اللعبية.

٢ ـ ٢ ـ ٢ ـ مفهوم التمركز حول اللوغوس:

ثمة مفهوم آخر يقوم عليه المنهج التفكيكي، هو مفهوم التمركز حول اللوغوس (logocentrisme) الذي اشتقه دريدا إلى جانب مفهومين آخرين يؤديان المعنى نفسه وهما: مركزية الصوت (phonocentrism) والمركز (Centre). إن كل هذه المفاهيم عند دريدا تشير إلى أن الفكر الفلسفي والنقدي الغربي يتقيد بمركز خارجي يدور حوله، مما جعله فكراً مؤسساً على ما يسميه ميتافيزيقا الحضور، وهو مفهوم اقتبسه من هايدجر، «ويعني به: الاعتقاد بوجود مركز (Centre) (وهو ما يعنيه بالحضور) خارج النص أو خارج اللغة يكفل ويثبت صحة المعنى دون أن يكون هو قابلاً للطعن فيه أو البحث في حقيقته. ويقول دريدا: إن مثل هذا يعتبر مثالياً في جوهره، وأن هدم «الإحالة» المذكورة معناها أيضاً هدم المذهب المثالي أو الروحي في شتى أشكالهما (...) ويقول دريدا: عن تاريخ الميتافيزيقا قد دأب على إسناد أصل الحقيقة إلى العقل أو المنطق، بمعنى المبدأ العقلي الذي يقوم الكون على أساسه، وأن تاريخ الحقيقة وحقيقة الحقيقة كان دائماً يستند إلى التحقير من شأن الكتابة وقمعها خارج الكلام المكتمل»[١].

(١) المصطلحات الأدبية، ص٥١.

لقد حرص دريدا من خلال تحليله للنصوص على كشف ميتافيزيقا الفكر الغربي الذي يتمركز حول اللوغوس، واللوغوس لفظة يونانية جامعة لمعان متعددة، فهي تستخدم بمعنى المنطق والعقل والحكمة والكلمة، أو بمعنى علاقة الفكر باللغة، ومن ثم فهي كلمة تجمع في مفهوم واحد كما يورد ريتشارد هارلاند «المبدأ العقلاني الداخلي للنصوص اللغوية، والمبدأ العقلاني الداخلي للبشر، والمبدأ العقلاني الداخلي للكون الطبيعي، مما يلقي الضوء عليها جميعاً، ومما يلقي المزيد من الضوء أن تجمع كلمة (logos) كل هذه المعاني مع معنى آخر هو «القانون». فالمنطق باعتباره مبدأ عقلانيّاً داخليّاً يسود ويسيطر على الأشياء المادية الخارجية»[1].

فالناس حسب دريدا يرغبون في هذا المركز ـ مجسداً في البنية أو في العقل وما ينشأ عنه من معان مركزية كالوجود والماهية والجوهر والعرض والحقيقة والشكل والمحتوى والكم والكيف والبداية والنهاية والوعي والإنسان وغيرها مما يسميه دريدا ميتافيزيقا الحضور ـ لأنه يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور، «فنحن نفكر على سبيل المثال في حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول «أنا» وهذه «الأنا» هي مبدأ الوحدة الذي تقوم عليه بنية كل ما يدور في فضائها. إلا أن نظرية فرويد قد قوضت تماماً هذا اليقين الميتافيزيقي بالكشف عن انقسام الذات بين الشعور واللاشعور»[2].

ويفهم مما سبق أن المعنى والحقيقة المقترنة بهذا الوجود/الحضور هي عند دريدا وهم، ما دامت وليدة مركز، يجمع بين الأنا والعقل من حيث هو مبدأ الوجود. فالحقيقة عند دريدا لا ترتبط بهذا الأصل الثابت، وليس مصدرها العقل أو الأنا المفكرة كما تجلت في الكوجيتو الديكارتي، وإنما هي مرتبطة بالأنا السفلى أو اللاشعور؛ أي: أن الحقيقة مقترنة باللاعقلانية بدل العقلانية الحاضرة في ميتافيزيقا الفكر الغربي. وكأن ما يتحدث عنه دريدا هنا

(١) نفسه، ص٥١.

(٢) التفكيكية، رشيد الإدريسي، مرقونة، ص٣.

في علاقة المعنى والحقيقة باللاعقلانية وباللاشعور هو صورة أخرى مماثلة لثنائية المفكر فيه/ اللامفكر فيه عند ميشيل فوكو، فالصورتان معا تنتميان إلى تيار اللاعقلانية الذي ينسب إلى فكر ما بعد الحداثة.

إن فلسفة هذا التيار تقوم على أن الإنسان لا يفكر بعقله النظري المتعالي وأن وجوده ليس مقترناً بذات مفكرة وفق مبدأ العقلانية، وإنما توجد كذات في عقل (لامفكر فيه)، مما يجعل الحقيقة لا تدرك بالفكر، وإنما هي مخبوءة وراءه. وحين نتحدث عن الفكر، وعن العقل الذي ينتجه، وعن الأداة التي يتوسل بها وهي اللغة، فإن الحقيقة عند فوكو تصير مقترنة باللاعقلانية التي هي نقيض الفكر والعقل؛ أي: نقيض اللوغوس.

لقد نشأت عن اقتران الحقيقة بالعقل والفكر وعلاقتهما باللغة في ميتافيزيقا الحضور معرفة عقلانية احتلت مركز الصدارة والهيمنة في مقابل معرفة أخرى غير عقلانية، مهملة، تحتل أسفل سلم القيم المعرفية. ولقد حاولت التفكيكية أن تسلط الضوء على التوتر السائد في النصوص بين ما هو مركزي وما هو هامشي من خلال تقابلات ثنائية، وظيفتها إعطاء النص بنية واستقراراً. وتضم الثقافة الغربية كثيراً من التقابلات الثنائية مثل: الخير/الشر، الحقيقة/ الكذب، الذكورة/ الأنوثة، العقلانية/ اللاعقلانية، الفكر/ الإحساس، العقل/ المادة، الطبيعة/ الثقافة، النقاوة/ التلوث... إلخ. فالطرفان معاً في كل هذه التقابلات يحددان بعضهما بعضاً، فالنور يحدد بالظلام، والحقيقة بالكذب، والعقلاني باللاعقلاني، والطبيعة بالثقافة، إذ بدون كذب لا يوجد مفهوم للحقيقة، وبدون بياض لا يوجد مفهوم للسواد، وهكذا عن طريق التضاد والاختلاف ينشأ المعنى ويحتل موقع الصدارة، وعندها يصبح المعنى مبجّلاً حيث نفاضل بعض الأطراف على بعض، إلى درجة تبدو معها بعض التبجيلات معقولة جدّاً كما في تبجيل الخير وتفضيله على الشر، والحقيقة مع الكذب.

ففي هذه التقابلات جميعاً يعمل أحد الطرفين كمركز، فيكون مفضلاً ومبجلاً في مقابل الطرف الثاني غير المبجل الذي يكون غائباً. وهنا أطراف

تكون دائماً مبجلة كمفهوم الخير والحقيقة والنقاء والبياض، بينما أطراف أخرى تخضع لسلمية تراتبية، فتارة تكون في المركز، وتارة تكون في الهامش، كما هو الشأن في بعض المذاهب الأدبية، حين تفضل مفاهيم وتبجلها مقابل أخرى تغيبها، كما نجد مثلاً في المذهب الكلاسيكي الذي يفضل ويقدم النصوص التي تبجل الفكر والعقلانية خلافاً للمذهب الرومانسي الذي يبجل الإحساس والعاطفة فيجعلهما في المركز.

ويتبين من خلال هذه العلاقات التقابلية بين المركز والهامش، وحضور أطراف وغياب أخرى أن مصدرها هو الاختلاف، كما أن تحليلها وتفكيكها يكون عن طريق إزاحة الطرف المبجل من المركز والتشديد على أن كلا الطرفين موجود بفعل الاختلاف. إن هذه الاستراتيجية في القراءة والتحليل تقوم على تقويض النصوص للكشف عن تناقضاتها وتضارباتها الداخلية، كما أنها تهدف إلى الكشف عن مركزية اللوغوس الذي تستعمله النصوص لإنشاء وهم المعنى المستقر، المقترن بالمراكز المبجلة التي تنتجها النصوص في شكل تقابلات ثنائية.

ولقد عملت التفكيكية على نسف هذه الميتافيزيقا من الداخل، وبيان أن النص لا يحقق الغلق (closure) أبداً وأنه لا يتضمن معنى نهائياً، وإنما هو عبارة عن معان لا محدودة ولا متناهية، متضمنة في تقابلات وتوترات تجمعها بنية لا انسجام فيها ولا تماسك. فالنص «في نظر دريدا امتداد من الإمكانيات تنبسط أمام المؤول أو القارئ مثل بساط لا ينتهي ولا ينكشف للعيان طرفه الآخر أبداً»[1].

ولما كان النص على هذا النحو من الامتداد والانبساط، فإن ما تستطيع أن تفعله القراءة التفكيكية هو استحضار المركز المبجل أو المفضل، وتغييب بقية المعاني والمفاهيم الأخرى الغائبة/الحاضرة في جدول الانتقاء والاختيار، فتصبح مفاهيم (لامفكر فيها)، ومن ثم تكون غاية النقد التفكيكي هي الكشف

(١) الوجيز في المصطلحات الأدبية.

عن هذه العمليات الممركزة التي تعطي للنصوص تماسكاً مزيفاً، ثم يقوم بزحزحتها وبالتالي يتم زعزعة النص برمته، ليكشف في الأخير أن النص أكثر تعقيداً، وأكثر إثارة مما كان عليه الأمر في المفهوم التقليدي.

٢ ـ ٢ ـ ٣ ـ النص والقراءة المبعثرة:

لا يعترف التفكيكيون سوى بقراءة النص من داخله استناداً إلى مقولة ديريدا: «لا يوجد شيء خارج النص»؛ بمعنى: لا وجود لنص ذي مركز خارجي وموضوع أو محور دلالي يضمن انسجامه وتماسكه، وإنما هو خليط من معان مفككة ومبعثرة. وإذا كان من معنى يحيل عليه النص أو الخطاب فهو معنى مؤجل، غير قابل للبت فيه. ومرد ذلك إلى أن النص يستمر دائماً في إثارة معان أخرى، وكثيراً ما تكون الكلمة أو العلامة في النص الواحد تجمع بين الضدين، «مما يجعل من المستحيل تحديد وحدات لغوية، إن اجتماع الضدين هذا يولد المأزق المنطقي الذي يلعب دوراً مهمّاً في مقالات التفكيكين الأمريكين»[١].

ويذهب غريماس وكورتيس في معجمهما إلى أن التفكيكية في قراءتها للنص تهدف إلى تقويضه وتفكيكه حتى يظهر باعتباره نصّاً مبعثراً، «بحيث يصبح تشظي المعنى لا نهائيّاً، وتتفجر حدود النص، ويكتفي المؤول بتتبع الآثار في حقل من التناص اللانهائي، فتصبح مجموعة من التأويلات ممكنة بالتساوي، ويظهر النص دائم التناقض مع نفسه، مما يحول النشاط التأويلي إلى مقاربة حدسية شبه انطباعية»[٢].

وما دام لا يوجد معنى نهائي ومتعال في النص، فإن غاية التفكيكي ليس البحث عن مقصدية أو مؤلف وراء النص، كما أن هدفه ليس «هو البحث عن الانسجام، بل هو بالأحرى يتخذ غياب الانسجام الشامل مبدأ ومنطلقاً له في

---

(١) التفكيكية دراسة نقدية، بيير ف. زيما، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ص٩٤.

(٢) Dictionnaire raisonne de la theorie du language,Greimas A.j,Courtes(joseph), paris: ed Hachette,1985,p,2.

التحليل»[1]، وإنما غايته التركيز على القراءة المفتوحة التي تمنح المؤول الحرية الكاملة في تأويل النص إلى درجة تصبح فيها كل القراءات والتأويلات مشروعة، أو كلها غير مشروعة وغير صحيحة؛ لأنه لا يوجد تأويل نموذجي ومعياري، كما لا يوجد معنى مشروع يتخذ معياراً ومرجعاً نحكم من خلاله على بقية التأويلات[2].

والنموذج الذي قدمه دريدا في قراءته التفكيكية لقصيدة النثر عند بودلير، تعطينا صورة عن القراءة المفتوحة على كل المعاني ولو كانت متناقضة. ويبين دريدا في تحليله لقصيدة النثر لدى بودلير التي تحمل عنوان «العملة الزائفة»، أنه لا يمكن البت بمعنى عطاء «don» التي عليها مدار القصيدة.

إن نص بودلير يبدأ بانقلاب غير متوقع، وذلك عندما يخرج الراوي من مكتب تبغ فيلاحظ صديقه وهو يقوم بفرز دقيق لنقوده، ثم يتفحص قطعة نقدية ثم يعطيها لمتسول، «ثم يلاحظ الراوي أن عطية صديقه أسخى كثيراً من عطيته ويقول له: «أنت على حق، فبعد متعة الاندهاش، ما من متعة أعظم من متعة الإدهاش». أجابني بهدوء، كما لو كان يبرئ نفسه من تبذيره: كانت تلك هي القطعة الزائفة»[3].

ولتفسير هذا السلوك من قبل الراوي حاول أن يستعرض فرضيات كأنها حلم يقظة، من قبيل أن القطعة النقدية الزائفة يمكن أن تغني المتسول أو أن تؤدي به إلى السجن بوصفه مزوراً للعملة، ولكنه يعترف أخيراً أن صديقه «أراد أن يقوم بعمل خير وفي الوقت نفسه بعملية رابحة»[4].

ويُعدُّ موضوع العطية هو مدار هذه القصيدة ومحورها الأساس، وقد تتبع دريدا مفهوم العطية فوجده غير مستقر، فهو خاضع للانتظار الزمني؛ لأن العطية نفسها يؤجلها الانتظار الضمني، وقد تتحول إلى عطية مضادة.

---

(١) Introduction aux etudes litteraires,methods du texte,Ouv: coll Bruxelle. 1987, p. 320.

(٢) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف، ص٥٩.

(٣) التفكيكية، زيما، ص٩٦.

(٤) نفسه، ص٩٧.

«إن العطية ملتبسة ودريدا يتبنى الأصل المشترك للكلمتين الألمانية والانكليزية Gift (= سمُ poison، باللغة الألمانية القديمة = Don) و(= gift Don) لإبراز هذا الالتباس الذي تؤكد صحته أبحاث بنفنيست اللغوية التي يظهر فيها الفعل do الذي له جذر هندي ـ أوروبي كعنصر يجتمع فيه ضدان: لا يعني العطاء ولا يعني الأخذ، لكن هذا أو ذاك وفقاً للبناء النحوي»[1].

ينطلق دريدا من فكرة اجتماع الضدين لمفهوم العطية وللفعل أعطى في هذا النص لإبراز الطابع المأزقي والمتناقض غير قابل للبت فيه بصورة قطعية، وإنما يبقى معناها مؤجلاً إلى حين؛ لأن العطية التي قام بها صديق الراوي ليست عطية بالمعنى الإيجابي إلا في الزمن فقط، أما أثرها الفعلي فهو مؤجل إلى الزمن الذي تتكاثر فيه، فتتحول من قطعة مزورة إلى قطع صحيحة، ثم يتحول صاحبها من رجل فقير إلى ثري. وإلى حين هذه اللحظة أيضاً سيظل الشك ملازماً لأثر العطية، فقد يحدث أن يكتشف مروج العملة المزيفة فينقلب المعنى من الإيجاب إلى السلب فيصبح للعطية أثر سلبي. إن اقتران العطية بالعملة الزائفة في النص يشير عند دريدا حقيقة إلى المعنى المزدوج، «والمتناقض للعطية على وجه العموم التي يمكن أن تكون عطاء للحياة أو للموت، للسعادة أو للشقاء، أو للإثنين في الوقت عينه إذا أخذنا بالحسبان بُعدها الزمني»[2].

يتبين مما سبق أن التيار التفكيكي في قراءته للنصوص لا يقول بوجود المعنى ولا بأي حقيقة يقينية ثابتة لأن المعنى الحقيقي للنص عنده يتجلى في اللامعنى، وإذا كان ثمة من معنى فهو معنى مؤجل؛ لأن النص يظل دائماً مثيراً لمعان جديدة كلما تعاقب عليه القارئ الواحد حيناً بعد حين دون أن نتحدث عن تعاقب القراء المتعددين. ولقد اعتمد هذا التيار في قراءاته وتأويلاته على أسس فلسفية ذات أصول هرمسية وغنوصية وسفسطائية وعدمية،

---

(١) نفسه، ص٩٨.

(٢) نفسه، ص٩٩.

وعلى التراث اليهودي القبالي. فعلى الرغم من اختلاف هذه الأصول فإنها ذات منطلق واحد أساسه: أن كل نص يتضمن معنى ظاهرياً اصطلاحياً ليس هو المراد من التأويلات والقراءات، ومعنىً خفياً باطنياً غير مستقر تظل كل قراءة تتوخاه دون ضبطه والوقوف عليه، مما يجعل النص قابلاً لقراءات وتأويلات مختلفة بل متناقضة. ولقد ترتب عن هذا المفهوم لدى الفكر التفكيكي مجموعة من المقولات نجملها في الآتي:

- إن النص لا يحيل على مرجع خارجي، بل إنه لا يتضمن أي معنى أو حقيقة، فتجربة القارئ هي التي تكشف المعنى وتتحدث عنه، ومن ثم يكون المعنى ذا صلة بالقارئ وليس بصاحب النص، «وما دام الأمر كذلك، فلا يوجد في الأصل أي تأويل للنصوص، بل توجد (استعمالات) فقط. إننا نستعمل النصوص حسب مقاصدنا وغاياتنا المعلنة او الخفية»[1].

- لما كان النص لا يحيل على مرجع، ولا يتحدث عن حقيقة، فإن القراءة التي يقوم بها القراء لا تعدو أن تكون نوعاً من اللعب الحر الغاية منه هو تحقيق «لذة النص»، كما أشار إلى ذلك بارث في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه «لذة النص»[2].

- إن القول بانتشار المعنى في النص كما تنتشر الخلايا السرطانية في الجسم؛ يعني: أن النص فاقد للنظام والانسجام، قابل لسلسلة من التأويلات اللانهائية إلى درجة تصبح فيها كل التأويلات كما يقول بول دي مان: هي إساءة تأويلات، والإساءة هنا لا يفهم منها خطأ التأويل بقدر ما يفهم منها «استحالة الوصول إلى تفسير واحد نهائي أثير وموثوق بسبب طبيعة لغة الأدب التي تسمح بتعدد، أو حتى لانهائية التفسيرات»[3].

إن هذه المقولات هي المرجعيات الفكرية التي يقوم عليها التيار

---

(١) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص٥٧.

(٢) ينظر كتاب «لذة النص» لرولان بارت.

(٣) المرايا المحدبة، ص٣٩٣.

التفكيكي، وهي ترتد إلى «تيارات فلسفية تهدف إلى تحطيم البنيات العتيقة بمختلف أشكالها وأنواعها، وإلى تفضيل الشكل، وإلى الأخذ بنسبية مطلقة قد تصل إلى العدمية»[1]، الأمر الذي يعني: أن التفكيكية تقوم على تحطيم الثوابت، وتبني فلسفة الشك، بدءاً من الشك في المعرفة وفي قدرات العقل «وصولاً إلى الشك في وجود مركز مرجعي خارجي يضمن الشرعية ويمكن اللغة من الدلالة. ولهذا نجد التفكيكية تشدد دائماً على استحالة حضور المركز الخارجي داخل النص، فهو مرتبط دائماً بالغياب أو بالتأجيل»[2].

٣ ـ التأويلية الفلسفية وحقيقة النص:

خلافاً للتفكيكية التي لا تسلم بوجود الأصل والمركز والمرجع عند قراءة النص وتأويله، فإن التأويلية الفلسفية تركز على الإنسان باعتباره قيمة فردية ومرجعاً مركزيّاً للحقيقة؛ أي: أن التأويلية الفلسفية في تفسيرها للتجارب الإنسانية ـ ومنها النصوص الأدبية ـ تقوم على مبدأ الذاتية، وإذا خصصنا القضية وحصرناها في تجربة القراءة وتأويل المعنى قلنا: إن علاقة القارئ بالنص تقوم على فهم حقيقته، ومعلوم أن الحقيقة لدى التأويلية الفلسفية هي نسبية مطلقة وليست نسبية تشكيكية كما تقول بذلك التفكيكية؛ بمعنى: أن النص قائم حول مركزية الإنسان، وأن فهمه مرده إلى تفسير بقايا الوجود الإنساني المحفوظ في الكتابة[3].

ورغم أن النص مشروط بظروف زمانية ومكانية، وبحقبة وبسياق تاريخي ماض، فإن تجاربه الإنسانية تتعالى على هذه الظروف، وتتجاوز الماضي إلى الحاضر الراهن، وذلك حين يتجاوب ويتفاعل معها القارئ والمتلقي في حقبة تاريخية لاحقة، فيجد فيها جواباً عن أسئلته، مما يفهم منه أن الحقيقة جوهر

---

(١) مجهول البيان، محمد مفتاح، دار توبقال للنشر، ص١٠١ ـ ١٠٢.

(٢) خطاب الحداثة: قراءة نقدية، حميد سمير، ص٧٢.

(٣) في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م، ص١٢٣.

ثابت ومتعال، يجعلها مستمرة في الزمان رغم انقضاء السياق التاريخي الذي قيلت فيه. فرغم أن الكائن الإنساني كائن تاريخاني، رهين المحبسين، الزمان والمكان، فإن جوهره متعلق بطبيعة وطبائع إنسانية ملازمة للإنسان كينونة وصيرورة، تظل خاضعة «لتطور ذاتي وعرضي، كما أن جوهر التاريخ، من حيث إنه تطور وصيرورة لا مجرد ذرات وقطائع لا صلة بينها، يفترض وجود استمرارية»[1]، وهذا مما يجعل هذه الطبائع بوصفها حقيقة إنسانية تنتقل بواسطة العادة والتقليد إلى عصور وأجيال متتالية.

ويقترب مفهوم العادة والتقليد عند التأويلية الفلسفية من مفهوم العادة والجماعة عند أمبرتو إيكو الذي أخذه عن شارل ساندرس بيرس، ويقصد إيكو بهذا المفهوم أن الحقيقة لا تفهم بواسطة قارئ حر طليق، يفهم المعنى ويؤوله كيفما يحلو له، وإنما يفهمها عن طريق جماعة معينة، هي التي تؤسس المعرفة، ثم تتحول هذه المعرفة إلى تصور اجتماعي مشترك، يتبناها المجتمع ويعترف بها. وهكذا تتحول الجماعة عند إيكو كما عند بيرس إلى «هيئة متعالية»، تضمن بصورة جماعية مفهوماً معيناً عن الحقيقة[2]. ثم تنشأ عن هذه المعرفة المؤسسة «عادة» باعتبارها استعداداً فعلياً تتم على ضوئها عملية التأويل والقراءة، مما يجعل فكرة الجماعة والعادة تعمل بوصفها مبدأ من مبادئ الفهم والتأويل يتجاوز المقاصد الفردية لدى المؤول إلى المقاصد الجماعية التي تجمع القراء فيما يسميه فيش «الجماعة المفسرة».

فالقارئ عند فيش حين يقارب النص ويقرأه لا يكون ذلك وفق استراتيجية فردية، ولا يكون حرّاً طليق اليد، وإنما وفق استراتيجية الجماعة التي ينتمي إليها في لحظة القراءة، وقد يحدث أن تتغير الجماعة التي ينتمي إليها القارئ فتتغير قراءته وتأويله، وكأن الجماعة هي من يقوم بالتأويل والتفسير؛ لأنها تمده بأدوات القراءة، كما «تنتج حقائق تفرزها تقاليد

(١) مجهول البيان، ص١٠٣.

(٢) les limites de l interpretation, Umberto Eco, p.381.

الجماعة، والتقاليد هي التي تمكننا من فهم الأنشطة المختلفة التي يشترك فيها»[1].

ويختلف هذا المفهوم عن مفهوم آخر من النشاط العقلي يتميز كذلك بطابعه الجمعي، هو الذي يطلق عليه فلاسفة العلم «الحس المشترك» أو الإدراك الشائع common sense، ويعنون به: طريقة التفكير التي يألفها الناس والتي تقترب من أسلوب تفكير رجل الشارع الذي هو خليط من العلم واللاعلم. كما أن هذا الإدراك ليس على حالة واحدة في كل عصر، وإنما يكون تبعاً للفلسفة والذوق الفني والمذاهب الفكرية والإيديولوجية والمفاهيم العلمية التي تهيمن في المجتمع أو العصر، وهذا يعني: أن الحس المشترك أو الإطار العام «يتغير ويتطور، ولكن على امتداد طويل من الزمان. بل إن أعضاء المجتمع في عصر معين لا يشتركون بأسرهم في ذلك الإطار العام، وتختلف مسافة أو بعد الأفراد عن الإطار المشترك بمقدار اقترابهم من تخصص بعينه، أو مجال معين هو الذي يفرض على تفكيرهم طابعاً خاصاً»[2].

إن هذه المفاهيم الأساسية للتأويلية الفلسفية وخاصة عند جادامر هي التي اعتمدتها نظريات التلقي أو ما يسمى بالتأويلية الظاهراتية في تأويلها للنصوص الأدبية. وتعتمد عملية التأويل لدى هذا الاتجاه على ثلاثة مبادئ وهي: التاريخية والخصائص النصية وعملية القراءة. فالمبدأ الأول يهتم بالنص في علاقته بمؤلفه، وبشروط الإنتاج والتداول، وهو ما يعرف بما قبل النص الذي يشمل تاريخية المؤلف، ويدخل ضمنها الظروف الاجتماعية والحالات النفسية والخبرات الثقافية الخاصة بالمؤلف. أما المبدأ الثاني فمتعلق بالنص وشكله ومعناه المتعالي. ويتمسك جادامر بفكرة أن المعنى النصي ينفصل عن قصديات المؤلف، فيصبح فيها نصّاً مكتملاً ومعطى للقارئ، وهذا ما يكون تاريخية النص التي تختلف عن تاريخية المؤلف؛ فتاريخية النص تعني: أن

---

(١) فلسفة العلم، صلاح قنصوه، ص٥٠، ٥١.

(٢) المرايا المحدبة، ص٣٢٨.

يتجاوز النص الاغتراب التاريخي الذي يدخل فيه عندما يندرج في سياق غريب وفي عصر آخر لا يستوعب فيه، الأمر الذي يقتضي ممن يعيشون في هذا السياق عملية مواءمة (appropriation)، تحول الاغتراب التاريخي للنص حتى يصبح ملكاً لهم، ومنتمياً إلى سياقهم بكل أشكاله الثقافية والاجتماعية؛ أي: منتمياً إلى ما أسماه هوسرل «العالم المعاش» (life world)، أو إلى ما سماه هيدجر «الوجود في العالم». ولا يمكن لعملية المواءمة هذه أن تتم إلا من خلال الحوار الذي يسعى إلى الفهم، فهم تاريخية النص وما يقوله لنا[١].

ولا تقتصر عملية المواءمة عند جادامر على فهم النص وامتلاكه فحسب، وإنما نستطيع من خلالها أيضاً التعرف على ذواتنا، وذلك عندما نقف على السمات الإنسانية والطبائع البشرية التي تتجلى في النصوص الأدبية. ويذكر بول ريكور أن ما يظهره التحليل البنيوي بصفته نسيجاً للنص، يمكنه أن يعتمد وسيطاً نفهم من خلاله أنفسنا، «فما الذي كنا سنعرفه عن الحب والكراهية، والمشاعر الأخلاقية، وبوجه عام عن كل ما نسميه الذات، ما لم يتم التعبير عن كل هذا في اللغة والإفصاح عنه من خلال الأدب»[٢].

ولقد أثبتت التجارب التي تنطلق من أطروحة المقاصد أن مدار النصوص الأدبية متعلق «بالطبيعة البشرية، التي يشترك فيها جميع الناس باختلاف أجناسهم وأزمنتهم وأمكنتهم ومستوياتهم الثقافية، وعلى ضوء هذه الفرضية يمكن الزعم أن أي نص أدبي مهما كان الجنس الذي ينتمي إليه يعبر عن تلك الطبيعة»[٣]، فموضوعاتها ثابتة، ومدارها ومساقها مهما اختلفت سياقاتها تكون حول الحياة والممات والجنس والغيب والحب والكره وغيرها من طبائع الناس وعلائقهم مع بعضهم ومع الكون والطبيعة من حولهم[٤].

كما أننا نجد عند أمبرتو إيكو الذي ينتمي إلى التيار السيميائي اهتماماً

---

(١) في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص١٦٤.

(٢) Phenomenological Hermenutics the Study of literature, Valdes Mario, University of Toronto Press, p.64.

(٣) مجهول البيان، ص١٠٩.

(٤) نفسه، ص١١٠.

أيضاً بمعيار القصدية الذي يتحكم في عملية التأويل ويمنع المتلقي من الاستسلام للتخيلات الحرة ولتداعيات المعاني التي تحول النص إلى مجموعة من المعاني المبعثرة التي لا يجمعها رابط ولا يوحد بين مدلولاتها المتنافرة معنى شامل كما تنظر إلى ذلك القراءة التفكيكية.

وإلى جانب معيار القصدية الذي يحد من التأويل المفرط للمتلقي ثمة ثلاثة معايير أخرى تعضده وتكمله وهي: مفهوم النسق (le systeme) ومفهوم محور الحديث أو الخطاب (le topic) ومفهوم التشاكل الدلالي (isotopic). إن هذه العناصر كلها هي التي تضمن للنص تناسقه وانسجامه، وتجعل منه بنية كلية ووحدة عضوية، يفرض وجود قصد نصي يخضع له المتلقي ويؤسس عليه معنى النص.

فلتحديد التشاكل الدلالي المناسب للنص يجب الرجوع إلى مجال الخطاب وتحديد موضوعه ومحوره مما يجعل النص بمثابة نسق دلالي، يسمح للمتلقي أن يميز بين التأويلات والمعاني الاعتباطية فيقوم بإبعادها، وبين التأويلات المناسبة التي تقوم على التوحد الدلالي بين عناصر النص فيحتفظ بها ويفضلها، وأن هذه المقاربة الدلالية هي التي تجعل القارئ لصيقاً بعالم النص بدل أن ينفصل عنه ويعتبره أوهاماً وبعثرة معنوية شبيهاً بالهذيان وهذا ما حاول إيكو في قراءته السيميائية أن ينقضه ويبين تهافته، وهو ما نسعى أن نبينه في دراسة لاحقة إن شاء الله.

سيرة النص وحيرة المتلقي

من النقد التفسيري إلى التأويلي

أ. د. مراد عبد الرحمن مبروك

أستاذ النقد الأدبي والنظرية

جامعة الملك عبد العزيز

تمهيد

منذ أن تحولت رؤيتنا - كواحد من المتلقين للنص - من تلقي الدراسات العلمية التطبيقية البحتة في أواخر السبعينيات من القرن العشرين الميلادي - لا سيما العلوم الأساسية كالفيزياء والكيمياء والبيولوجي والرياضيات - إلى الدرس الأدبي والنقدي في المرحلة الجامعية، وتشغلنا قضية تشكيل آلية منهجية دقيقة للحكم على النصوص الأدبية التي نتلقاها حكماً موضوعياً لا يخضع للأهواء الذاتية. على أن هذه القضية تواجهها مجموعة من المزالق منها ما يتعلق بالنص ومنها ما يتعلق بالوعي الثقافي لدى المتلقين لهذه النصوص، ومنها ما يتعلق بالوعي الفلسفي لحقل الدراسات النقدية في عالمنا العربي. ونحاول سرد مراحل تجربتنا مع النص الأدبي وتحليله وقضاياه وآلياته من خلال ثلاث مراحل نقدية:

المرحلة الأولى: النقد التفسيري للنص.

المرحلة الثانية: النقد العلمي والتشكيلي ومعيارية الخطاب.

المرحلة الثالثة: النقد التأويلي للنص.

المرحلة الأولى

النقد التفسيري للنص

تشكلت هذه المرحلة لدينا من خلال البعدين؛ الأنطولوجي (الوجودي) والأكسيولوجي (عالم القيم) في مرحلة الثمانينيات من القرن الماضي الميلادي، عندما تم التعامل مع النصوص السردية القصصية والروائية تعاملاً تفسيرياً تكون غايته تفسير النصوص من خلال الرؤى الاجتماعية والنفسية والفنية والثقافية.

البعد الأنطولوجي (الوجودي) للنص:

تمثَّل هذا البعد في عدة جوانب منها الجانب الاجتماعي للنص، والجانب السيكولوجي، والجانب الثقافي، وكلها تعني بدراسة النص الأدبي من هذه المنظورات الثلاث؛ أي: أنها تربط النص الأدبي بأنساقه الاجتماعية والنفسية والثقافية.

وهذه النظرة للنص الأدبي انطلق منها عدد كبير من النقاد والكتاب والأوروبيين أمثال الأديبة الفرنسية مدام دي ستال De stael في كتابها «الأدب في علاقاته بالمؤسسات» عام ١٨٠٠م، ودي بونالد الذي جاء بعدها ليؤكد أن «الأدب هو التعبير عن المجتمع» وكذلك الناقد الفرنسي هيبوليت تين Hippolyte Taine الذي ربط النصوص الأدبية بالواقع الاجتماعي ورأى أن النصوص الأدبية لا يمكن فض مغاليقها بمعزل عن الواقع الاجتماعي وعندما تحدث «تين» عن الرواية بصفتها «مرآة عصرها» فإنه وضع التقليد النقدي الذي ترسخ فيما بعد، والذي يؤكد أن كل فنان أصيل لا بد أن يعكس مجتمعه...

وقد ظهر في لغة النقد الأدبي مجموعة من الاستعارات التي تؤكد هذه العلاقة التمثيلية مثل: تمثيل «صورة» و«انعكاس» و«مرآة»[1].

وتعمقت النظرة للنص الأدبي في علاقاته بالمجتمع عند الفيلسوف والناقد المجري جورج لوكاش وعند لوسيان جولد مان وغيرهما من النقاد والفلاسفة، من حيث ربطهما ربطاً عضوياً بين العملية الإبداعية للنص الأدبي والظاهرة الاجتماعية في مختلف جوانبها. فقد استند لوكاش في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» إلى بعدين:

الأول: ينطلق من كون أن عملية الانتاج الأدبي والإيديولوجي جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة.

والثاني: أن المجتمع الإنساني الحديث عليه أن يرفض الثقافة الاستبدادية ويتخلص من وطأة الظلم الطبقي ليبني مجتمعاً جديداً يقوم على امتزاج الفن بالعلم والحرية الذاتية بالضرورات الاجتماعية.

ولقد حاولنا من خلال هذا البعد تفسير الظاهرة الأدبية تفسيراً اجتماعياً ونفسياً وثقافياً، وحاولنا تطبيقه على القصة القصيرة من خلال دراستنا المعنونة بـ«الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر» عام ١٩٨٩م. وتم ربط الظواهر الفنية في القصة القصيرة بالمحيط الاجتماعي الذي أنتجها من منظور أن الفن يشكل ظاهرة اجتماعية، ولعل الظواهر الاجتماعية والسياسية والنفسية والثقافية التي برزت آنذاك في المجتمع اقترنت جميعها بنكسة السابع والستين والصراع العربي الصهيوني وانعكست بدورها على النصوص القصصية.

وهذا ما حاولت النصوص الأدبية أن تبرزه في إنتاج القصة القصيرة العربية فقد جاءت انعكاساً للمتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية والنفسية التي طرأت على الواقع العربي المعيش. وحاولنا تلقي النص القصصي وتحليله

---

(١) د. محمد شبل الكومي: المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤م.

من هذا المنظور الأنطولوجي؛ لأنه تحليل ينظر للنص نظرة شمولية على المستوي الاجتماعي والسياسي والنفسي والثقافي.

ولذلك عندما نظرنا للنص القصصي في تلك المرحلة (الستينيات من القرن الماضي) من هذا المنظور الأنطولوجي جاءت المعالجة معتمدة على الربط بين النص القصصي والأنساق الاجتماعية والسياسية والثقافية، فجاء المبحث الأول عن محاولات التجديد فيما قبل ١٩٦٧م، وارتبطت هذه المحاولات بالتغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع، فظهرت محاولات التجديد عند يوسف الشاروني وادوار الخراط منذ مرحلة الأربعينيات، ثم ظهرت هذه المحاولات عند كتاب الستينيات فمنهم من كانت بدايته تحمل ملامح التجديد والتقليد، ومنهم من تجاوز الأشكال التقليدية منذ البدايات الأولى.

وعندما «حدثت هزيمة ١٩٦٧م كشفت عن معظم الظواهر الفنية المستحدثة في البناء القصصى، وكانت ظاهرة «التفتيت» هى إحدى هذه الظواهر، فجاء المبحث الثاني عن هذه الظاهرة، التي ارتبطت بأسلوب القصة ومفرداتها «وتكنيكها» حيث بدأ الكتاب بالتمرد على كل ما هو مألوف، وانعكس ذلك على البناء التقليدى الذي يعتمد على البداية والعقدة والحل، فبدأ الكتاب بالخروج على هذا البناء متمثلاً في تفتيت الحدث، فلم يصبح حدث القصة متمركزاً حول نقطة معينة أو حول عقدة القصة، بل أصبحت كل بنية جزئية من بنى القصة تمثل حدثاً وأصبحت الدلالة التي توحي بها البنية الجزئية هي ما توحى به البنية الشمولية وامتد تفتيت الحدث إلى اللغة، فلم تصبح اللغة خطابية مباشرة تقف عند حد دلالة واحدة من المعانى، بل اتسع نطاقها ودلالاتها، وأصبحت الكلمة الواحدة تحتوى على دلالات متعددة وانتقلت من الحيز الضيق المحدود إلى عالم أكثر أفقاً وأشمل دلالة من خلال اللغة الصامتة والمفارقة في لغة القص واللغة الشاعرية، وكل ذلك جاء مقترناً بالأبعاد الاجتماعية والسياسية والنفسية والثقافية للنص»[1].

---

(١) مراد عبد الرحمن مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر (١٩٦٧ ـ ١٩٨٤م) ص١٠.

فقد كان للتحولات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية بعد نكسة ١٩٦٧م أثرها على الحياة الأدبية بوجه عام، وعلى كتاب الستينيات بوجه خاص، نتيجة لما أصابهم من إحباط وقد وجدنا جيلاً بأكمله من الكتاب يطلق على نفسه جيل ٦٨، وفى هذا إشارة واضحة إلى مأساة ١٩٦٧م التي عاشها كتاب هذا الجيل ومعظمهم في شرخ الشباب، فزلزلت كيانهم وأعطتهم وهم في أشد حالات اليأس والإحباط، العزيمة على مواصلة المسيرة والمشاركة في معركة التحرير والبناء، إذ لم تعد الحياة بعد ١٩٦٧م، كالحياة قبلها في العالم العربي بعامة ومصر بخاصة «لقد أخذ هذا الجيل على عاتقه أن يعبر عن مرارة الشباب وضياعه في الحاضر وعن تطلعه وأحلامه للمستقبل، وعن إصراره على تغير الواقع الأليم وتجاوز التجربة المريرة»[1].

وفي محاولة أجريت على عدد من الكتاب حول مدى وقع تحولات أواخر الستينيات عليهم «فكانت إجابة الكثيرين منهم أمثال عبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح حافظ، وعبد الله الطوخى وعبد الفتاح رزق، وجمال الغيطانى، ومجيد طوبيا، ويوسف القعيد، وأحمد هاشم الشريف وشمس الدين موسى، تدور حول بلورة الإحساس بالهزيمة والشعور بفقدان الذات وعدم الثقة بالأسس المادية والمعنوية، التي يستند إليها المجتمع»[2].

وهذا الإحباط ولد عند بعضهم الإحساس بالعبث وعدمية الأشياء وفقدان الذات، وانعكس ذلك بدوره على الشكل القصصي، حيث رفض الكتاب كل معايير وقيم المجتمع السائدة، ونتج عن ذلك رفضهم للمألوف من الشكل القصصي، فبدرت ظواهر فنية مستحدثة لا تلتزم بالمألوف في البناء التقليدي مثل البداية والعقدة والحل بل أصبح البناء يتكون من بنى جزئية متراصة البنية الشمولية فأصبح الحدث لا يتمركز حول نقطة ما في نسيج القصة بل تتبعثر دلالة الحدث في البنى الجزئية للقصة. وعلى حد تعبير «يوسف الشاروني» «أن

---

(١) أمال فريد، القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة، فصول، سبتمبر، ١٩٨٢م.

(٢) انظر: سمير حجازي، التفسير السيولوجي لشيوع القصة القصيرة، فصول، سبتمبر، ١٩٨٢م، ص١٥٤ـ١٥٨.

بعد ١٩٦٧م أصبحت المحاولات المستخفية تياراً ومقصد كل أديب ودلالة على إسهامه في إمداد قصتنا المصرية بدم جديد»[1].

وفي محور الحلم ودلالته الفنيه تم دراسة الظواهر الأدبية الممثلة في التفتيت والصورة والرمز والحلم والتشكيل الزمكاني للنص من خلال هذه الأبعاد الأنطولوجية، وانطلقت معالجة النص القصصي في هذه الدراسة من هذا التفسير الأنطولوجي.

البُعد الاكسيولوجي (عالم القيم):

ويعني به: البُعد الذي ينطلق من الجوانب القيمية كالمأثورات الشعبية والدراما والأغاني الشعبية والحكايات الشعبية والأساطير. وهنا ننطلق في تفسيرنا للنص الأدبي من خلال ربطه بهذه الأنساق النوعية، إنه تفسير لا يرتبط بالجوانب السياسية والتاريخية والاجتماعية فحسب بل يمتد ليشمل ارتباطه بالموروث الشعبي القيمي سواء أكان هذا الموروث ماضياً أم حاضراً.

وقد تجلى هذا في دراستنا العناصر التراثية في الرواية العربية، دراسة نقدية (١٩١٤ ـ ١٩٨٦م) «ولعل اختيار اسم العناصر التراثية موضعاً للدراسة النصية آنذاك يرجع لما تكشف لنا من أنماط متعددة في نسيج الرواية منها النمط التاريخي، والأسطوري، والصوفي، والشعبي، والأدبي، والديني. وكلها تستند إلى التفسير القيمي للأدب، ذلك التفسير الذي سيطر على النص النقدي آنذاك عند كثير من النقاد الأوروبيين أمثال نورثروب فراي، وأف دبلي وجيه، وفريدريش شليجيل، وروبرت جريفز، وفرنسيس فيرجسون، وريشارد تشيس، وفيليب ويلرايت، وليزلي فيدلر، ودانييل هوفمان، وإدجار هايمان، وكونستانس رورك، وكينيث برك، وجوزيف كامبل، ووليام تروي، ومود بودكين وغيرهم».

وانطلقت رؤية هؤلاء في تفسيرهم للنص الأدبي من العلاقة الوثيقة بين

(١) يوسف الشاروني، مع القصة القصيرة، ص٤.

النص الأدبي والأسطورة ومن «الحنين للمغزى الروحي والالتزام المضمر بفكرة المجتمع والاهتمام القائم بالوعي الإنساني الأولي»[١].

ومن ثم تشكل آنذاك ما يمكن أن نطلق عليه «نظريات الأدب الأسطورية»[٢]. وتستند مثل هذه النظريات على طبيعة السحر والطقس والحكايات الشعبية، والأسطورة تعتمد في نهاية الأمر على مجموعة من العلاقات المدركة بين تلك الأساطير والأدب[٣] ووقف عند هذا التفسير القائم على الأسطورة عدد كبير من النقاد الأوربيين منهم كارل يونج في مقالته «حول علاقة علم النفس التحليلي بالشعر» ١٩٢٢م، حيث ربط بين الآليات النابعة من النص الأدبي واللاوعي الجمعي حيث يقول: «أنا أفترض أن العمل الذي نقترح تحليله لا ينبع من اللاوعي الشخصي للشاعر، وإنما من مجال الأسطورية اللاواعية تكون صوره الأولية هي الميراث المشترك للإنسانية، وقد أسميت هذا المجال اللاوعي الجمعي»[٤].

وتواصل مود بودكين في كتابها «أنماط الأنواع العليا في الشعر» جهود يونج وتربط بين الأنواع العليا واللاوعي الجمعي ومستويات التحليل النفسي الفرويدي والأنثروبولوجيا وتعنى بالأنواع العليا لعودة الميلاد مقترنة بالأنواع العليا للجنة والجحيم والمرأة الخائنة والمخونة والشيطان والبطل وتطبق هذا على نص «الأرض الخراب» وتعنى في تفسيرها للنصوص الأدبية بأدوار اللاوعي الشخصي وتاريخ المجتمع[٥].

وتتواصل جهود ليزلي فيدلر أيضاً مكملة لجهود كارل يونج ومود بودكين فيعنى بمصطلحي «النوع العلوي» و«البصمة بدلاً من الأسطورة» ويقصد بالنوع

---

(١) فنسنت ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة: د. محمد يحيى، مراجعة وتقديم: د. ماهر شفيق فريد، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ م، ص١٣٣.

(٢) المرجع السابق، ص١٣٨.

(٣) محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مرجع سابق، ص٢٦٩.

(٤) المرجع السابق، ص٢٦٩.

(٥) انظر: المرجع السابق، ص٢٧١.

العلوي؛ أي نمط من أنماط الاستجابة الأزلية للوضع الإنساني في أكثر جوانبه ديمومة[1]، والنوع العلوي ينتمي إلى مجال ما هو فوق الذاتي، ويقصد بالبصمة التوقيع مجموع العوامل التي تضفي التفرد على العمل وهو ينتمي إلى مجال الذات والذات العليا - الشخصية والكلية الاجتماعية - في المستويات الواعية «يمكننا القول: إن الأدب بالمعنى الصحيح يوجد في الحطة التي يفرض فيها البصمة على النوع العلوي»[2] من خلال كتابه تحليل النقد.

ثم وصل النقد الأسطوري إلى ذروته عند نوثروب فراي في الرؤية التفسيرية للنص من خلال كتابه «تحليل النقد: أربعة مقالات» ١٩٥٧م، ويعالج في المقالة الأولى خمسة أساليب أدبية توجد في الأدب الكلاسيكي وأدب ما بعد الكلاسيكية وهي؛ الأسطورة والرومانس والمحاكاة العالية والمحاكاة الدنيا والتورية الساخرة[3].

ولم تقف الرؤية التفسيرية للنص الأدبي عند حد البعد الأكسيولوجي للأسطورة ولكنها تجاوزت هذا الحد إلى البعد الأكسيولوجي للمأثورات الشعبية والدراما الشعبية والأغاني الشعبية والحكايات الشعبية وتم تطبيقها على النصوص الإنجليزية لدى النقاد الأوروبيين آنذاك.

وما يعنينا في هذه القضية هو أن النقد التفسيري المقترن بالبعد الأكسيولوجي شكل ظاهرة في النقد العربي في النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي لدى معظم النقاد العرب الذين طبقوا النقد الأسطوري والنفسي والاجتماعي على النصوص الأدبية، وانطلقوا في تحليلهم للنصوص الأدبية من الأبعاد الأسطورية والفولكلورية والشعبية وربطها بالقيم النقدية في النص؛ أي: أنها كانت بمثابة معايير قيمية يستند إليها الناقد الأدبي في تحليله للنص.

---

(١) انظر: فنسنت ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، مرجع سابق، ص١٤١.

(٢) محمد شبل الكومي، مرجع سابق، ص٢٧٢.

(٣) المرجع السابق، ص٢٧٥.

وقد حاولنا تطبيق هذه الأبعاد الأكسيولوجية في تحليلنا وتفسيرنا للنص الأدبي لا سيما النص السردي الروائي في دراستنا «العناصر التراثية في الرواية العربية، دراسة نقدية» ولم نقف عند حد الأبعاد الأسطورية والشعبية بل تجاوزنا ذلك إلى النصوص التراثية المختلفة سواء أكانت شعبية أم أسطورية أم صوفية أم أدبية أم تاريخية أم غيرها، ومن ثم رأينا أن توظيف الروائيين للنصوص التراثية يدور في مستويين[1]:

الأول: يكون فيه النص التراثى بشتى أنواعه ساكناً، ويعنى به النص الذي يستوحيه الكاتب ويكون محافظاً على قداسته وتركيبه ويعبر عن الواقع التراثي أكثر من تعبيره عن الواقع الحاضر. ويقف عند المعنى الظاهر ويظل ساكناً عنده، مغلقاً على نفسه ولا ينفتح على الأبعاد الإيحائية والرمزية المعاصرة. وقد اتضح هذا النص في النصوص الشعرية القديمة المستوحاة في روايات محمد فريد أبو حديد، وعلي الجارم، وإبراهيم عبد القادر المازني، كما اتضح في النصوص الشعبية كالأمثال والحكم والأغاني والمواويل الشعبية في روايتي «عودة الروح»، «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم.

والثاني: يكون فيه النص التراثي بشتى أنواعه نصّاً متحركاً، ويعني به: النص الذي يصف عملية الانتقال من حالة لأخرى؛ أي: يكون الوصف فيه متحركاً فيصف الأشياء في لحظة تحركها، ولا يقف عند المعنى الظاهر بل يتجاوزه إلى معان ودلالات متعددة ويتحقق هذا التعدد من خلال المزج بين النصوص التراثية الشعبية وغيرها وبين النص الروائي، وقد ساعد على حركية النص عاملان أساسيان:

الأول: تعدد دلالات النص.

الثاني: حركية الصورة الحلمية في النص.

وقد اتضح هذا المستوى في العديد من الروايات المصرية منها بعض

---

(١) للمزيد انظر دراستنا: العناصر التراثية في الرواية العربية، دراسة نقدية (١٩١٤ ـ ١٩٨٦م)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م، ص٣٠٦ ـ ٣٠٩.

روايات نجيب محفوظ، عبد الرحمن الشرقاوي، محمد خليل قاسم، سعد مكاوي، جمال الغيطاني، أحمد الشيخ، محمد جبريل، مجيد طوبيا، بهاء طاهر، وغيرهم.

ولم يقف التفسير للنص عند حد النصوص الشعبية أو غيرها بل امتد ليشمل اللغة النصية ذاتها، فقد استوحى الكتّاب أنماط هذه اللغة التراثية المختلفة في رواياتهم لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر، وانعكست هذه اللغة بدورها على النص الروائي فأدت إلى التداخل الزماني والمكاني من ناحية، وحركية النص الروائي من ناحية ثانية. وأهم رواية اتضح فيها هذا الملمح هي «التجليات» للغيطاني.

كما استوحى بعض الكتّاب في المرحلة المعاصرة «اللغة التاريخية» ويعني بها: لغة الكتابات التاريخية التي استخدمها المؤرخون في كتاباتهم التاريخية واستوحاها بعض الكتّاب المعاصرين في رواياتهم، وحملوها قضايا عصرهم الحاضر؛ أي: أن الكاتب يحاكي لغة المؤرخين التي كتبت في عصرهم، ويحملها مضامين عصره الحاضر. وقد بدأت إرهاصات هذه اللغة في رواية سعد مكاوي «السائرون نياماً» ثم تبلورت بشكل واضح عند جمال الغيطاني في روايته «الزيني بركات» التي حاكى فيها لغة ابن إياس.

وعني بعض الروائيين أيضاً باللغة الصوفية، ويعني بها مجموعة الألفاظ والتراكيب والمصطلحات الصوفية، التي تناولها الصوفيون في كتاباتهم وشكلت أبعاداً صوفية، واستوحاها الكتّاب في رواياتهم ليصبوا فيها مضامين عصرهم ونكون أداة تعبيرية عن الواقع المعيش. وقد اتضحت هذه اللغة في رواية سعد مكاوي «لا تسقني وحدي»، وجمال الغيطاني في «التجليات»، و«رسالة في الصبابة والوجد»، ومحمد قطب في «الخروج إلى النبع».

كما اهتم بعض الكتّاب باستلهام اللغة الأسطورية، وأهم ما يميز هذه اللغة أنها على مستوى عال من الرموز والإيحاءات، التي تتولد من المعاني الأسطورية كما أنها تعتمد على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس، وتستخلص هذه المعاني الأسطورية من طريقة تكوين هذه العناصر

والمفردات، حيث يلتحم بعضها البعض في نسق مستمر، لتؤدي إلى استخلاص الصور الأسطورية والكاتب بدوره يحلمها أبعاداً معاصرة، وقد اتضحت هذه اللغة في روايات «فساد الأمكنة» لصبري موسى، «الزويل» للغيطاني، «التاجر والنقاش» لمحمد البساطي.

ولم يقف التفسير الأكسيولوجي عند النصوص واللغة التراثية الشعبية والأسطورية أو غيرها لكنه امتد ليشمل الشكل التراثي الشعبي والأسطوري وغيرهما من الأشكال التراثية النوعية، ذلك أن بعض الكتّاب قد ضاق ذرعاً بالأشكال التقليدية التي لا تتلاءم وطبيعة واقعنا العربي المعيش. فلجأوا إلى أشكال روائية عربية تنبع من تراثنا العربي. وتساير مقتضيات واقعنا الحاضر. وكان ذلك نتيجة لعوامل فنية وسياسية وثقافية واجتماعية طرأت على المجتمع المصري في المرحلة المعاصرة. ومن ثم ظهرت إرهاصات هذا الشكل التراثي الشعبي والأسطوري وغيرهما منذ الستينيات لتحدث التحاماً بين واقعنا الحاضر، وتراثنا الماضي.

وأول هذه الأشكال الروائية التراثية التي برزت في المرحلة المعاصرة هو الشكل الشعبي. وهو ذلك الشكل الذي يعتمد على شكل الحكايات أو الليالي أو السير الشعبية، وقد ظهرت إرهاصات هذا الشكل في رواية «أحلام شهرزاد» لطه حسين، ثم تطور وشكّل ملمحاً بارزاً في روايتي فاروق خورشيد «سيف بن ذي يزن»، «على الزيبق» ثم وصل إلى نضجه الفني في رواية «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان، وروايتي «الحرافيش»، «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ.

كما برز شكل تراثي آخر يستوحي مادته من التراث أيضاً وهو «الشكل التاريخي»، وهذا الشكل يغاير الشكل الفني في الرواية التاريخية، إذ أن هذا الشكل يعني به الشكل التاريخي، الذي استخدمه المؤرخون في كتاباتهم التاريخية واستوحاه الكتّاب المعاصرون لتوظيفه توظيفاً فنيّاً وحياتيّاً في رواياتهم، فجاء الشكل الروائي قريباً من بناء الشكل التاريخي من ناحية سرد الحوادث، والحوليات، والمقتطفات، والنداءات التاريخية، ونظن أن أهم رواية وظفت هذا الشكل هي رواية «الزيني بركات».

وبرز أيضاً شكل تراثي آخر يستمد أصوله من التراث أيضاً وهو الشكل التوثيقي أو التحقيقي، ويعني به: الشكل الذي تنهجه وتسير عليه الكتابات والمؤلفات المحققة أو الموثقة من حيث اعتمادها على الهوامش وتعدد الآراء، لتأكيد القضية المطروحة بالحجة والبراهين والاستدلالات، واستوحاها الروائيون بغية توظيفه فنياً وحياتياً. إلا أن الهوامش والتوثيقات في الشكل الروائي قد تكون حقيقة. وقد تكون وهمية تبعاً لطبيعة توظيفها في بناء الرواية ولا يعني الكاتب بصحة هذه الهوامش أو عدم صحتها قدر عنايته بدلالتها الفنية، وقد اتضح هذا الشكل في رواية «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ» لمحمد مستجاب، ورواية «من أوراق أبي الطيب المتنبي» لمحمد جبريل، ورواية «تغريبة بني حتحوت» لمجيد طوبيا.

ولا نغالي لو قلنا: إن هذا البعد الاكسيولوجي بمفهومه الشمولي ـ من وجهة نظرنا ـ لا يقف عند حد الموروث الشعبي والأسطوري، لكنه يمتد ليشمل الموروثات التي شكلت أبعاداً قيمية أخرى في النصوص الأدبية ـ وقد هذا البعد شكل ملمحاً جوهرياً في تفسيرنا للنص الأدبي في مرحلة الثمانينيات وبخاصة في السرد الروائي.

ومحاولتنا لتوسيع أفق البعد الاكسيولوجي جاء من شعورنا بالحيرة ونحن نتلقى النص؛ لأن ما يشكل بُعداً قيمياً في تفسير النص ليس فقط البعد الأسطوري والشعبي ـ كما رآه النقاد الأوروبيون الذين أشرنا إليهم ـ لكنه يمتد لموروثات ثقافية أخرى كالموروث التاريخي والصوفي والأدبي والميثولوجي؛ لأن هذه الموروثات شكلت بُعد جوهرياً في النصوص الأدبية بعامة والروائية بخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، ولأجل ذلك كان لها دور في تفسير النص لدى بعض النقاد العرب المحدثين.

المرحلة الثانية

النقد العلمي والتشكيلي ومعيارية الخطاب

• بعد أن ظل النقد التفسيري يهيمن على وعينا ووعي كثير من النقاد العرب حتى الثمانينيات من القرن الميلادي الماضي من المنظورين الوجودي والأكسيولوجي، بينما النص الأدبي يتطور ويكاد يسبق التطور النقدي القائم على التفسير، شعرت آنذاك أن النقد التفسيري لا يفي بكل مقتضيات النص الأدبي وتطوره وجموحه، وعلينا البحث عن آليات نقدية أخرى لتلقي النص غير الآليات التفسيرية ـ لو جاز لنا استخدام هذا التعبير ـ وازدادت الحيرة داخلي أكثر كمتلق للنص الأدبي ومتابع لقفزاته الوثابة، وكان لزاماً علينا التطلع لآلية نقدية أخرى تستطيع أن تكبح جماح النص شريطة الحفاظ على بعدين:

الأول: التحليل العلمي الدقيق للنص الأدبي تحليلاً يقوم على معيارية منهجية أقرب إلى روح العلم التطبيقي أو العلوم البحتة منه إلى الفن.

والثاني: الحفاظ على الأبعاد الجمالية للنص دون أن يكون هناك تباين بين البعدين؛ العلمي والجمالي، بل يكون الثاني نتيجة للأول. أو بمعنى آخر يكون الأول بمثابة الركيزة المحورية للنص من خلال معالجة علمية معيارية غير قابلة للأهواء الذاتية للنقاد أو الباحثين، ومن خلالها يتشكل البعد الثاني وهو البعد الجمالي للنص؛ أي: يكون البعد الأول سبباً لقيام الثاني. وهذا بدوره يتطلب البحث عن آلية منهجية لتحقيق هذا النقد المعياري ـ لو جاز لنا استخدام هذا التعبير ـ دون أن يغفل البعد الجمالي للنص. وأمكننا تحقيق هذه المعالجة النقدية في تطبيقاتنا النقدية على النصوص الأدبية من خلال محورين:

○ النقد العلمي المعملي ومعيارية الخطاب.

○ النقد التشكيلي ومعيارية الخطاب.

ومن خلال هذين المحورين رأينا أنه حاولنا التوصل إلى الربط بين المعايير العلمية المعملية والأبعاد الجمالية للنص وذلك من خلال تطبيقاتنا النقدية على بعض النصوص الأدبية.

٢ ـ ١ ـ النقد العلمي المعملي ومعيارية الخطاب:

نعني بالنقد العلمي المعملي: المعالجات النقدية التي تعتمد على أسس علمية معملية دقيقة، نستطيع من خلالها الحكم على آليات النص وأبعاده حكماً أقرب إلى روح العلم منه إلى الفن في كل زمان ومكان. من خلال إخضاع النص الأدبي للتحليل الصوتي المعملي واللسانيات المعيارية في دراسة الأصوات والتراكيب اللغوية والسياقية والصورية والدلالية وربطها بالقيم الجمالية في النص.

ومن هذه الرؤية قمنا بالتطبيق على النص الشعري العربي من خلال دراستينا الأولى عنوانها «من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري» ١٩٩٣م، والثانية عنوانها «الهندسة الصوتية ونظرية الإيقاع الشعري»

٢ ـ ١ ـ أ ـ في تلك الآونة في مطلع التسعينيات من القرن العشرين كان أشد ما واجهنا هو البحث عن المعرفة العلمية المعملية والمعيارية الملائمة لدراسة النص، وكيفية تحقيقها في عصور أصبحت تميل إلى التخصيص والتحليل والتفتيت والتجزئ، بعد أن كثرت المعارف الإنسانية للحد الذي جعل الإنسان يلهث خلف الإصدارات اليومية المتلاحقة، لعله يلحق ببعض خيوطها، لكن لا يستطيع اللحاق بركب الزمن وعجلته السريعة، التي تدهس كل من يتخلف عن الركب، مما جعل الإنسان يشعر بالضآلة تجاه دورات الزمن المتلاحقة، ومنذ بداية التسعينيات من القرن الميلادي الماضي شعرت أن سيلاً من الدراسات النقدية العربية والأوروبية يتدفق كالشلالات المنهمرة من فوق قمم الجبال العالية، ونحاول الارتشاف من معينها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً.

غير أنني ظللت حائراً حول الشيء الذي يستحق أن نكتب فيه، وتبين لي آنذاك أن النظريات الأدبية والنقدية العربية السائدة تعيش عالة على الدرس النقدي الأوروبي، وتغترف منه أحياناً بوعي وفي أحايين كثيرة دون وعي. ورأيت أن اجتهد بقدر ما أستطيع وأحاول أن أقدم للمكتبة العربية رؤية نقدية محددة حول كيفية دراسة النص الأدبي بعامة والشعري بخاصة. بحيث تنطلق هذه الرؤية من الدرس النقدي واللساني وتفيد من منجزات النظريات اللسانية والنقدية المعاصرة، وتكون أكثر وضوحاً في التطبيق من حيث الرؤية الفلسفية والمعالجة النقدية، ولا تلهث خلف بعض المصطلحات الأدبية والنقدية التي تموج بالفوضى الدلالية ـ لو جاز لنا استخدام هذا التعبير ـ وحينها انطلقت من الدرس اللساني لا سيما الدراسات الصوتية ليفيد منها الدرس النقدي المعاصر لقناعتنا بالأهمية القصوى لعلمية النقد الأدبي، ذلك أن الإبداع فن لكن دراسته لا بد أن تكون علماً معيارياً دقيقاً.

• على أن أشق ما واجهنا في الوصول لهذه الرؤية هو البحث عن نسق منهجي علمي في دراسة النص الأدبي وبخاصة النص الشعري[1]. فضلاً عن غياب النظرية السياسية والاستراتيجية التي تؤدي بدورها إلى غياب النظرية الأدبية والنقدية، وإلى تداخل المعايير في نقدنا العربي المعاصر، وبخاصة الدراسات التي اتخذت النص محوراً جوهرياً لها، الأمر الذي أدى في كثير من الأحيان إلى عزل النص عن محتواه، والى عزله عن التراكيب الاجتماعية التي أنتجته؛ بل أدى الأمر في بعض الأحيان إلى عزل التنظير عن التطبيق، والى جمع أشتات متناقضة في النص وحشدها في الدراسة النقدية، دون توافق موضوعي بين عناصرها.

كما أن اللهاث خلف بعض الأسس النقدية الأوروبية المطبقة على نصوص أدبية أجنبية قد لا يتوافق مع مقتضيات النص الأدبي العربي؛

---

(1) للمزيد حول هذه القضية انظر دراستنا من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ص أ ـ ن.

لاختلاف طبيعة كل لغة عن الأخرى، فلكل لغة خصائصها اللغوية من حيث الصوت والصرف والتركيب والدلالة، وبالتالي فإن استعارة قوالب نقدية جاهزة ومحاولة إقحامها على النص الأدبي العربي، يُعد في بعض الأحيان ضرباً من التكلف والافتعال. ومن هنا جاءت محاولة البحث عن نسق منهجي علمي وشمولي يعيننا في دراسة النص الأدبي ويستند إلى حد كبير إلى فكرنا النقدي واللغوي، ويفيد من الدرس النقدي الأوروبي بالقدر الذي يتوافق مع خصائص ومقومات نصوصنا الأدبية العربية.

لذلك شرعنا آنذاك في دراسة عنوانها «من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري» وكانت محاولة أولية لتتبع دراسة النص الأدبي - وبخاصة الشعري - تبدأ بالصوت - الذي يمثل أصغر الوحدات النصية - مروراً بسياق الكلمة والجملة والصورة وتنتهي بالدلالة الكلية للنص للخلاص من حالة الحيرة التي تنتابنا في فض مغاليق النص وسبر أغواره على أسس علمية معيارية. وعلى الرغم أن هذه الطريقة تتوافق مع مكونات النص الأدبي عامة، إلا أن تطبيقها على الشعر يُعد لازمة أساسية في هذه الدراسة؛ لأن القصيدة الشعرية أكثر الأجناس الأدبية توافقاً مع دراسة الصوت. لكن هذا لا ينفي تطبيقها على بقية الأجناس الأدبية.

• والبحث عن نسق منهجي علمي لدراسة النص الأدبي مطلب ضروري يقتضيه الدرس النقدي المعاصر بعد أن فرضت المعايير العلمية الخالصة أسسها على معظم العلوم الإنسانية. وأصبح العلم يقتحم شتى مناحي المعرفة الإنسانية، وهذا بدوره يثري الحركة النقدية ويذيب الهوة بينها وبين العلوم المعيارية والتطبيقية، ويفتح آفاقاً رحبة لكشف دلالات النص الأدبي كشفاً علميّاً لا يخضع للأهواء الذاتية؛ بل يقوم على أسس علمية خالصة، مما يجعل المعيار النقدي أقرب إلى الموضوعية العلمية منه إلى التحليل الذاتي، الذي يختلف معياره من دارس لآخر. وبرغم أننا لسنا بصدد العرض التاريخي للنقد العلمي، إلا أننا لا نغفل بعض المحاولات الرائدة التي قام بها الجاحظ في العملية الإحصائية التي أجراها على بعض الخطب والرسائل، وتوصل من

خلالها إلى أكثر الحروف تردداً في النص. لكن هذه المحاولة الأولية لا تخلو من مزالق التجريب الأولي، إلا أننا لا نعني بهذا العرض التاريخي قدر عنايتنا بالحاجة إلى تصور منهجي علمي يعنى بدراسة النص الأدبي دراسة عصرية شمولية، لا تسرف في جانب واحد وتغفل الجوانب الأخرى.

• وقد فطن إلى أهمية الأسس المنهجية العلمية في دراسة النص الأدبي العديد من النقاد الأوروبيين، الذين رأوا ضرورة تقنين الدراسة النقدية بدلاً من تركها للأهواء الذاتية للناقد نفسه. ومنهم «جوناثان كولر» الذي رأى في كتابه «المكونات البنائية» أن المهمة الحقيقية للنظرية تتمثل في تقديم إطار منطقي صحيح أو نظام للتبصرات التي ينبغي على القارئ «الحاذق» أن يصل إليها ويراجعها في ضوء إدراكه، ووعيه بالملائمة والمطابقة والاتصال بالموضوع، وتقوم دعوى كولر في أساسها على أن النظرية البنائية إنما تقدم قالباً تنظيمياً للإدراكات، التي قد تبدو بغير هذا القالب مجرد إدراكات تعتمد على حاسة التميز الشخصية عند الناقد نفسه»[1].

وبرغم الأسس العلمية التي يعتمد عليها كولر في تفسير النص إلا أنه ينطلق من التراكيب اللغوية فقط، ويجعل كل اهتمامه متمركزاً حول التراكيب اللغوية، التي تتم برمجتها في الذهن البشري، وهذا يُعد قيداً ثقيلاً على حرية الكتابات النقدية؛ لأن هذه النظرية بهذا المفهوم عند كولر تبحث عن بنائيات ثابتة تعكس طبيعة الذكاء البشري نفسه، وبرغم أن هذه الرؤية مجرد وحدة من وحدات تفسير النص الأدبي، إلا أنها ترتبط بالنشاط الذهني وعلاقته بالمعنى والتركيب، دون أن تتجاوزه إلى وحدات بنائية ودلالية أخرى. فالنص ليس مجرد معان ثابتة متمركزة في الذهن فحسب، لكنه نسق متكامل ومترابط من النشاط الذهني والأصوات والكلمات والجمل والصور والدلالات.

• وهذا المفهوم يقترب من مفهوم دي سوسير **Ferdinad de saussure**

---

(١) كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة: د. صبري محمد حسن، ص٢٣، دار المريخ، الرياض، سنة ١٩٨٩م.

الذي يرى «أن معرفتنا بالكون معقدة ومتداخلة الشكل، وأن اللغة هي التي تحدد حال المعرفة؛ لأن اللغة هي التي تمثل تلك الحالة من المعرفة. . . ومن رأى دي سوسير أن المعاني ترتبط بنظام من العلاقات والاختلافات، هو الذي يحدد كلاً من عاداتنا الفكرية والإدراكية. وبغض النظر عن أن اللغة مرآة عاكسة أمينة، فهي تحمل معها شبكة شاملة ومعقدة من الدلالات الثابتة المستقرة»[1].

وبرغم العلاقات الترابطية والسياقية التي توصل إليها دي سوسير والتي أسهمت في تفسير المعنى، إلا أنها ركزت على الجانب اللغوي بشقيه الصوتي والكتابي، دون أن تحوي الوحدات الأخرى التي تعين في تحليل النص الأدبي كالدلالة الكلية للنص أو الرؤية الشمولية، لكن هذا لا ينفي إفادة البنائيين من أطروحاته اللغوية.

• ثم جاءت «محاولات رولاند بارت (Roland Barthes) أيضاً في تحليل النص الأدبي قريبة من محاولات دي سوسير وكولر إذ أن «بارت» شأنه في ذلك شأن بعض الكتّاب الآخرين كانوا يهدفون بكتاباتهم إلى معالجة النص معالجة علمية كاملة على أساس من نظرية دي سوسير في علم اللغة وعلى أساس أيضاً من نظرية الأنثروبولوجيا البنائية التي وضعها كلود ليفي شتراوس (Cloude Levi Strauss). وقد برزت تلك المطامح نتيجة لكلام البنائيين واسع الانتشار عن النقد بأنه هو «ما وراء اللغة» Metalanguage الذي ينظم الأكواد والأعراف في جميع النصوص الأدبية. . . كما يرى أن اللغة الطبيعية ـ بما في ذلك أيضاً المعنى «الضمني» ـ إنما تخضع أيضاً لوصف ما وراء اللغة الذي يعمل على أسس علمية موفراً بذلك نظاماً ـ ثانوياً من مستويات الفهم، ومن الواضح أيضاً في رأي بارت أن علم السيميولوجية يجب أن يكون مثل: «ما

(١) انظر: نفسه ص٢٨ ـ ٢٨، وللمزيد حول هذه القضية انظر: دى سوسير، دروس في الألسنية. تعريب صالح القرماوي، ص١٨٦، وما بعدها، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس سنة ١٩٨٥م، وانظر: محور التشكيل السياقي للنص الشعري في هذه الدراسة.

وراء اللغة»، والنظام هو الذي تعبر عنه بالمدلول من خلال ما وراء اللغة في السيميولوجية»[1].

وبرغم الأسس العلمية التي اعتمد عليها بارت في درس السيميولوجيا من حيث اقتراب النص من ذاته وانحصار الأثر الأدبي في المدلول، واقتران المدلول بنوعين من الدلالة هما: «الظاهر والخفي، وإقراره بموت المؤلف في النص»[2]، إلا أن هذه الأسس لا تشكل الرؤية الشمولية للنص، ولا نستطيع أن ننفي المؤثرات الخارجية التي تساعد في تشكيل النص، والإغراق في الجانب الشكلي لا يفي بكل مقتضيات النص. لكن محاولات بارت تعد خطوة متقدمة أيضاً في تطبيق المعايير العلمية على النص الأدبي.

• ثم جاءت محاولات جاك دريدا (Jacques Derrida) وتقدمت تقدماً ملحوظاً في دراسة النص الأدبي ـ على أسس علمية لا تقل عن منطقية العلوم الفلسفية، فقد أحرز تقدماً في مجالات الأسس العلمية لدراسة النص الأدبي، معتمداً على حل التناقض الظاهري بين اللغة المكتوبة والمنطوقة، فيرى أن تشكيل الجملة الناتج عن الكتابة يحدث عندما تتصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا، وهكذا تتجاوز الكتابة حالتها القديمة من حيث كونها حدثاً ثانوياً يأتي بعد النطق. والكتابة عند تحل محل النطق تصبح اللغة نفسها تولداً ينتج عن النص، كما أن الكتابة ليست وعاء لشحن وحدات معدة سلفاً، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها، وبذلك يعتبر أن الكتابة تستند إلى ركيزتين:

إحداهما: تعتمد على التمركز المنطقي وهي التي تسمى الكتابة كأداة صوتية؛ أي: أبجدية خطية هدفها توصيل الكلمة المنطوقة.

---

(١) انظر: كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة ص٣٥ ـ ٣٦. وانظر: بارت درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام عبد العالي، ص٦٠ ـ ٦١.

(٢) انظر: رولان بارت. درس السيميولوجيا، ص٦١ ـ ٨١.

وثانيهما: هي الكتابة النحوية؛ أي: أن دريدا يركز على جماليات النص من خلال اشتراك بلاغيات الجملة مع تراكيبها، بل إن الكتابة عنده تقف ضد النطق وتمثل عدمية الصوت.

وهكذا نجد أن النقد والفلسفة وعلم اللغة الأنثروبولوجيا، أو إن شئت فقل سلسلة العلوم الإنسانية بكاملها تخضع للتقويم النقدي القاسي الذي تطرحه مقالات دريدا النقدية، بل إنه جعل ناقد الأدب على قدم مساواة مع الفيلسوف(١) ومهما يكن الخلاف حول مفهوم دريدا للغة المكتوبة والمنطوقة والأسبقية التاريخية بينهما، واختلاف بعض النقاد(٢) واللغويين حول هذا المفهوم فإن ما يعنينا هو المعيار العلمي لدراسة النص الأدبي. وقد حاول دريدا الاقتراب بالدراسة النقدية من الدراسات المنطقية الفلسفية فضلاً عن أنه عنى بالجمل والاستعارات والصور البلاغية في النص وتوضيح الطريقة التي تدعم بها هذه الاستعارات بنية كاملة قوية من الافتراضات والمعطيات، بل إنه يرى أن التمركز الصوتي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبنية التحتية للمعطيات في النص، ولذلك يقول دريدا: «نظام اللغة الذي يرتبط بالكتابة الأبجدية ـ الصوتية هو ذلك النظام الذي يتحقق فيه ميتافيزيقا التمركز المنطقي التي تحدد معنى الكينونة على أنه الحضور»(٣). ويتضح مدى عناية دريدا بنمط اللغة الصوتية المكتوبة، وأثرها في كشف جوانب النص وتحليل أبعاده. ويشير هسرل أيضاً إلى أهمية الدراسة العلمية الموضوعية القائمة على البرهان

---

(١) للمزيد انظر: كريستوفر نوري، مرجع سابق، ص٥٦ ـ ٦٣، وانظر أيضاً بحث: البنية، اللعبة، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية، لجاك ديريدا، ترجمة وتقديم: د. جابر عصفور، فقد أشار إلى تدمير نزعة مركزية الصوت وتأكيد معنى الكتابة من حيث هي «نقش» مكتوب تنطوي سياقاته على اختلافات مرجأة، فصول، مج١١، ع٤ شتاء ١٩٩٣م.

(٢) يرى بارت عكس هذا المفهوم حيث يقول: «لا توجد اللغة بصورة مناسبة إلا في «الجماهير المتكلمة» ولا يستطيع المرء تناول الكلام إلا بالاقتراب من اللغة ولكن على العكس من ذلك، اللغة لا تبرر إلا من بداية الكلام، أما من الناحية التاريخية فإن ظواهر الكلام تسبق ظواهر اللغة لأن الكلام هو الذي ينشئ اللغة، ومن ناحية الوراثة، فإن اللغة تتكون في الفرد من خلال تعلمه من الكلام البيني». نفسه، ص٧٣.

(٣) نفسه، ص٧٧.

والحجج عند دراستنا لنص من النصوص يقول: «إن الأساس الحقيقي للمعرفة هو ذلك الموقف الذي يقضي بعدم قبول أي شيء بدون إثبات أو برهان، وبذلك يمكن تعليق وعزل جميع الأفكار والمعطيات التي قد تكون من ناتجات الانخداع والتضليل»[1].

• ثم جاءت محاولات هسرل واتضح من خلالها مدى عنايته بالأسس العلمية الموضوعية في دراسة النص. وهي تعد خطوة متقدمة أيضاً في حقل الدرس الفلسفي والنقدي ويخلص من هذه الأسس العقلية إلى نوعين من الإشارة هما: الإشارة الموحية والإشارة التعبيرية. **الأولى**: تخلو من القصد التعبيري وتعمل كعلامات في إطار نظام له معنى، **والثانية**: تُعنى بالمعنى المقصود في النص. وبرغم ذلك تظل رؤية هسرل مستندة إلى التراكيب اللغوية دون أن تتجاوزها إلى الرؤية الشمولية للنص.

• وبرغم اعتماد هؤلاء النقاد على الأسس العلمية الموضوعية في دراسة النص الأدبي، إلا أنه يمكن القول: إن لكل لغة مبناها ومعناها وخصائصها المميزة لها. والتعامل مع النص هو تعامل مع اللغة التي كتب بها هذا النص، وتأويل كل النصوص في كل اللغات بطريقة واحدة أمر يبدو فيه بعض الافتعال، ولذلك فإن المدخل لدراسة النص يحتاج إلى وقفة مطولة أمام المعايير اللغوية التي كتب بها هذا النص.

• وعلينا أن ندرك أن النظريات النقدية التي تقوم على أسس علمية موضوعية قد سبقت بمذاهب فلسفية تتوافق وهذه الرؤية النقدية، فقد سبق البنائية ـ على سبيل المثال ـ فلسفة «كانط» Kant العقلية والمنطقية وتحرير الفلسفة من مذهب الشك الراديكالي المتطرف، وواكب المنهج التاريخي الفكر الوضعي عند أوجست كونت، كما أن النقد المضموني واكبه الفكر الماركسي. وهكذا تحتاج الطريقة العلمية الجادة إلى فلسفة فكرية تتوافق معها حيث "يحتاج العلم المنضبط إلى أن تكون له فلسفة، وموضوع ومنهج يشتمل على

---

(١) نفسه، ص١٠٤.

معايير موضوعية للقياس والوصف والاستنباط. ومن ثم لا بد لدراسة الأدب من استيفاء هذه الشروط التي تكون جديرة بأن تحتل مكانها بين العلوم»[١].

والتعامل مع النص يحتاج إلى تصور نظري يستمد منه قدرته على الفعل وطاقته على الإنجاز، «فالتعامل مع الأدب يحتاج إلى نظرية في الأدب، وإبراز جمال نص ومواطن الحسن فيه، لا بد أن ينهض على نظرية في الجمال، وتصور لمبتدأ النص ومنتهاه في علاقته بصاحبه، وعلاقته بالعالم، وعلاقته بمستهلكه، وعلاقته بذاته من جهة أنه بنية مقدودة من مادة مفعمة بالمعنى تنهض في قاع كل وحدة من وحداتها ذاكرة تاريخية، لا يقدر أحد على حجبها أو إقصائها»[٢].

• ومن ثم «فإن تعاملنا مع النص يقتضي تصوراً نظرياً شمولياً وعلمياً ثم الانطلاق من هذا التصور النظري إلى الجانب التطبيقي، الذي يتوافق والرؤية الشمولية للنص، لذلك فإن دراستنا للنسق المنهجي العلمي لدراسة النص الأدبي من الصوت إلى الرؤية الشمولية للنص قد تتوافق في بعض عناصرها مع بعض أسس الوضعية المنطقية التي تقوم على المعايير العلمية والموضوعية، إذ أنها كانت صدى للمنهج العلمي الذي عبَّر عنه كل من بوانكاريه Poinacre ودوهم Duhem وانيشتاين Einstein ونتيجة لازدهار المنطق الرمزي على يد كل من بيانو Peano وفريجة Frege ورسل Russell وَوايتهيد Mhitehead[٣]، ومن ثم فإن الوضعية المنطقية اتجهت صوب المعرفة العلمية والميل إلى النتائج اليقينية القائمة على التجريب، وتبدو اللغة كلها رمزاً، كما أن الإنسان حيوان رامز. والمهمة الوحيدة للفلسفة هي العمل على ربط اللغة بالتجربة ربطاً علمياً، وصياغة الواقع الخارجي صياغة منطقية، ولا سبيل إلى تحقيق هذه الغاية إلا عن طريق التسلح بأسلحة التحليل المنطقي من أجل صيغ التفكير

---

(١) د. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٢٧.

(٢) حمادي صمود، في مقتضيات التعامل مع النص، علامات في النقد الأدبي، ص٢٠، سبتمبر، ١٩٩٢م.

(٣) د. زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ص١٩٦.

الفلسفي بخصائص المعرفة العلمية، ألا وهي: الوضوح: والاتساق الباطني، والقابلية للفحص، والتكافؤ، والدقة والموضوعية، ولما كانت لغة الحياة العادية مليئة بالغموض والالتباس في حين أن المثل الأعلى للعلم هو الدقة والوضوح فإن على الفلسفة أن تحاول التمييز بين الغامض والواضح، وأن تقوم بتحليل العلاقات الخارجية القائمة بين المعاني حتى تتوصل عن هذا الطريق إلى القضاء نهائياً على المشكلات الزائفة والمفاهيم الخاوية، والقضايا الكاذبة»[1]. ومن ثم فاللغة النقدية لا بد أن تقوم على مفاهيم واضحة بعيدة عن التهويمات، حتى نتوصل من خلال هذه اللغة إلى أحكام نقدية واضحة بعيدة عن الزيف والمراوغة.

● كما أن الموضوعية العلمية تقتضي دراسة النص دراسة شمولية من بدايته إلى منتهاه ومن شتى الجوانب والدلالات المتعلقة، دون أن يكون التركيز على جانب معين دون الجوانب الأخرى، كما أن الطريقة العلمية الموضوعية في دراسة النص الأدبي تعتمد على اللغة في المقام الأول، وهذا يتوافق مع تراثنا النقدي الذي أولى عناية كبيرة بالجانب الشكلاني، لكننا لا نقف عند حد التراكيب اللغوية الشكلانية، بل نتجاوزها إلى دلالتها الكلية الاجتماعية والنفسية والسياسية والحضارية والثقافية بغية تفجير الطاقات الكلية للنص الشعري، كما أن تراثنا النقدى يتوافق إلى حد كبير مع المنطقية العقلية في تحليل النصوص الشعرية، وفى دراسة الأصوات والتراكيب اللغوية والصرفية، وفكرنا النقدي والحضاري لا يتنافى مع الموضوعية العلمية؛ لذلك فإن هذا النسق المنهجي في تحليل النص الأدبي يُعد امتداداً لتراثنا النقدي الذي يرتكز ارتكازاً كلياً على الجانب اللغوي من ناحية، وعلى التطورات النقدية المعاصرة التي تتوافق وطبيعة واقعنا اللغوي والحياتي المعيش من ناحية ثانية. كما أن العلم الإنساني بما فيه المناهج النقدية والفلسفية موروث بعضها عن بعض ومكمل بعضها للبعض ومتمم بعضها للآخر، ولا توجد نظرية نقدية أو فلسفية نشأت من عدم.

---

(١) د. زكريا إبراهيم، المرجع السابق، ص٢٨٤ ـ ٢٨٥.

وبرغم أن الوضعية المنطقية قد وقفت وقفات مطولة أمام الجانب اللغوي في النص الأدبي، وبرغم أنها أقرب الأفكار الفلسفية إلى تفسير النص الشعري تفسيراً لغوياً موضوعياً. إلا أنها أسرفت في الجانب اللغوي الشكلاني دون أن تتجاوزه إلى الرؤية الشمولية، التي تفجر الطاقات الدلالية للنص.

فعلى المستوى اللفظي استبعدت الألفاظ المعنوية والعبارات المجردة واعتبرتها مطية الزيف والتضليل[١]. وبالتبعية فالنص الأدبي أو النقدي لا نستطيع أن ننقحه من المستويات التجريدية لنجعله يقتصر على المستوى التجسيدي، لكن هذه المستويات تتضافر معاً لتشكل المعنى اللغوي الكلي، أما كونها رفعت من شأن اللغة واعتبرت أن الإنسان حيوان رامز واللغة كلها رمز فهذا أمر يقره أيضاً الجانب الموضوعي للغة النصية، شريطة أن تشمل اللغة المستويين التجريدي والتجسيدي ولا تقف عند جانب واحد وتترك آخر. كما أن المستويات اللغوية سواء منها الذهنية أو اللفظية أو الكتابية أو التركيبية إنما هي نسيج متضافر دال ورامز للذات الإنسانية. فضلاً عن أنها ربطت اللغة بعلم السيمياء، وهذا العلم أيضاً أقرب العلوم إلى تفسير النص الشعري وبخاصة من ناحية الدلالة Semantics والنظم Syntax، والزريعة Pragmatics أو أثر اللغة في المتلقي. لكنه شأن معظم الدراسات النقدية يقف عند الجانب الشكلاني الخالص للغة، ولا يتجاوزه إلى الدلالة الصوتية أو الدلالة الكلية التأويلية التي يطرحها النص خارج مدار المعنى المعجمي للغة. «وإذا كانت الوضعية المنطقية قد قسمت القضايا إلى قضية صحيحة وقضية زائفة Pseudo - statement وجعلت القضية الصحيحة منطلقة من المنطق الرياضي عند بعض الوضعيين المنطقيين أو المنطق الفيزيائي عند غيرهم، فإنها جعلت قضايا الأدب زائفة»[٢].

● وهذا يرجع إلى حرص الوضعية المنطقية الشديد على التفريق بين ما

---

(١) انظر:

Morris, Charles, Foundations of the theory of sings university of Chicago, U.S.A, 1953., P.1.

(٢) د. نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، سنة ١٩٧٩م.

هو منطقي علمي كلغة العلم وما هو انفعالي عاطفي كلغة الأدب، وبرغم إقرارنا بعض جوانب هذا التصور وبخاصة في العملية الإبداعية إلا أننا نظن أن اللغة النقدية الأدبية الجادة التي تحرص على الموضوعية العلمية وتستند إلى البراهين المنطقية، وتستخدم تقنيات العلم ووسائله اليقينية إنما هي لغة علمية لا تقبل الزيف أو التضليل. ومن الجوانب الإيجابية التي حرصت عليها الوضعية المنطقية أيضاً في تفسير النص ارتباط الصورة بالحواس الإنسانية ومدى تأثيرها في تشكيل المعنى، إذ أن الصورة فيها صورة ذهنية تحمل معنى ما رسم في الذهن وتكون مطابقة للوجود الخارجي، وبرغم أن الصورة بهذا تعيننا في تفسير النص الأدبي إلا أنها لا تكشف كل جوانب الصورة التي تعتمد على التذكر والحواس والتخيل والترابطات الذهنية والترابطات السياقية كي تبدو متكاملة في النص الأدبي؛ لأن النص الأدبي وبخاصة الشعري لا بد من الوقوف عند كل مكوناته الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية والصورية، ليصل إلى الرؤية الشمولية للنص. ولينفتح على العالمين: الداخلي والخارجي.

والوضعية المنطقية برغم أنها أقرب المفاهيم والفلسفات إلى اللغة الموضوعية وإلى جوهر هذه الدراسة إلا أن انغلاقها حول دراسة اللغة دراسة شكلانية، وإلى وصفها اللغة الأدبية بأنها انفعالية مضللة وزائفة متجاهلة اللغة النقدية المعيارية القائمة على أسس منهجية وعلى قياسات منطقية يُعد ضرباً من الإغراق في المنطقية البحتة التي لا تنفتح على المعايير العلمية الأخرى. وبخاصة إذا علمنا أن الأسس النقدية المعاصرة أفادت من الرياضيات والإحصاء والفيزياء والأجهزة الصوتية اللغوية المتقدمة؛ كأجهزة النطق الصوتي «الاثنوجراف»، والسبكتروجراف، وجهاز التنغيم وغيرها من وسائل التقنيات العلمية الحديثة.

وإذا كان النقد قد أفاد من هذه التقنيات الحديثة فبالتبعية تصبح اللغة النقدية لغة علمية معيارية بعيدة عن الزيف والتضليل، وأقرب إلى تفسير جماليات النص على أسس علمية موضوعية، وقد اعتمدت هذه الدراسة إلى حد كبير على وسائل التقنيات الحديثة وخاصة في دراسة الصوت والإيقاع الصوتي للقصيدة.

• ونخلص من هذه الأطروحات إلى أن معظم الفلسفات المعاصرة التي واكبت الحركات النقدية الأوروبية، قد جعلت العلم أساساً جوهرياً من أسس النظريات النقدية الشيء الذي جعل العديد من الدراسات النقدية الأوروبية تميل إلى استخدام أسس التحليل الفيزيائي والإحصائي والرياضي في دراسة الظواهر الأسلوبية للنص، نجد ذلك في العديد من الدراسات البنيوية، والأسلوبية واللغوية، والنصية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسات العلمية محورها الجوهري هو النص الأدبي أو لنقل «اللغة الأدبية» واللغة برغم اتفاقها في المفهوم العام إلا أن لكل لغة خصوصيتها ومبناها المقترن بمعناها ومن ثم فإن استخدام قوالب نقدية لغوية أوروبية جاهزة ومحاولة إلصاقها بالنص الأدبي العربي أمر فيه بعض الافتعال العلمي، وليس معنى هذا أننا نوصد الأبواب أمامها لكننا نتعمق في أسسها وأبعادها تعمقاً جاداً ونستخلص منها ما يتوافق مع طبيعة اللغة الأدبية التي نطبق عليها الأسس الملائمة التي تتوافق بدورها مع طبيعة الواقع الذي أفرز هذا النص الأدبي، فبعض الدراسات الأوروبية النقدية مثلاً أفادت من النبر كظاهرة صوتية في النص الأدبي؛ لأن النبر في الإنجليزية يمكن أن يغير معنى الكلمة من اسم إلى فعل لكنه في العربية يقف عند حد تأكيد المعنى من كلمة لأخرى داخل بنية الجملة نتيجة تغير موقع النبر من مقطع لآخر أو من كلمة لأخرى ومثل هذه الخصوصية اللغوية ـ على سبيل التمثيل ـ من لغة لأخرى لا تحتاج إلى قوالب نقدية جاهزة تطبق على كل اللغات، بقدر ما تحتاج إلى تعمق في طبيعة اللغة النصية التي هي موضع البحث والدراسة.

ولما كان النص الأدبي مؤسسة حياتية أداته اللغة لذلك كانت عنايتنا بالأصوات والتراكيب اللغوية العربية هي الأساس الذي انطلقت منه هذه الدراسة واعتمدت على النظر إلى النص الأدبي نظرة شمولية، وعدم التركيز على جانب واحد دون الجوانب الأخرى، وتمثلت هذه الطريقة في عدة وحدات متابعة ومتضافرة في آن واحد هي: المؤثرات الصوتية النوعية للنص، على أساس أن الجانب الفونيمى هو أصغر وحدة صوتية في النص، ومن

تضافرها تتشكل الكلمات ومن الكلمات تتشكل الجمل ومن الجمل تتشكل الصور، لذلك جاءت الوحدة الثانية عن التشكيل السياقي للنص الشعري وعنى هذا التشكيل بتضافر سياقات الكلمات والجمل والصور مع بعضها البعض في تعدد دلالات النص، ومن الأصوات والكلمات والجمل والصور تتشكل الدلالة الكلية بشقيها الظاهر والمضمر، ومن هذه الدلالة الكلية تتضح لنا الرؤية الشمولية التي يطرحها النص الشعري.

ومن ثم شرعنا في محاولة إرساء دعائم رؤية نقدية علمية ومعيارية في دراسة النص الأدبي تنطلق من المؤثرات الصوتية النوعية مروراً بالتراكيب السياقية والصورية ونهاية بالعوالم والدلالات الكلية للنص، وفي الوقت نفسه لا تفقد النص خصائصه الجمالية. وجاءت هذه الدراسة التي أشرنا إليها بعنوان «من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري»[1] وعنيت بمحورين: **الأول**: المبحث التنظيري، **والثاني**: المبحث التطبيقي. وبرغم إدراكنا أن التفريق بين التنظير والتطبيق هو في كثير من الأحيان تفريق مصطنع، إلا أنه يكون في بعض الأحيان ذا فائدة وعون؛ إذ قد يكون أحياناً الانغماس في التطبيق إلى جانب التنظير فيه طغيان لأحدهما على الآخر وغالباً ما تكون الغلبة للتطبيق، ومن ثم تتضاءل إلى حد كبير المبادئ والأسس التنظيرية التي تُبنى عليها الأحكام.

ولما كانت طبيعة الدراسة قائمة على مناقشة بعض المعايير والأحكام والمبادئ النقدية مناقشة نظرية، بغية الوصول إلى بعض الأنساق التي تتوافق وتحليل النص الأدبي، لذلك كان لزاماً علينا التفريق بين الجانبين على أن تناوب بعض الأفكار التنظيرية في الجانب التطبيقي أمر وارد تقتضيه طبيعة الدراسة

---

(١) صدرت هذه الدراسة بصورتها الأولى بالقاهرة عام ١٩٩٣، عن عالم الكتب بالقاهرة وسرعان ما وجدت صدى كبيراً لدى بعض الباحثين والنقاد في العالم العربي فقامت الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر بإعادة طباعته م١٩٩٦ ضمن سلسلة الدراسات النقدية المدعومة من الهيئة آنذاك والتي تجعل الكتاب في متناول كل فئات المجتمع فنفذ أيضاً فور صدوره، وفي عام ٢٠٠١م صدرت طبعة ثالثة عن دار الوفاء بالإسكندرية. ثم صدرت طبعة رابعة عن النادي الأدبي الثقافي بجدة عام ٢٠١٢م.

التطبيقية في بعض الأحيان. ومن هنا عنى المبحث التنظيري بثلاثة محاور:

الأول: المؤثرات الصوتية وأثرها الإيقاعي في النص الشعري، وتمثلت هذه المؤثرات في تتبع التأثيرات الدلالية للصوت عند بعض اللغويين والنقاد القدامى والمحدثين. وشملت هذه المؤثرات التماثل الصوتي في المقاطع الصوتية والجهر والهمس والشدة والرخاوة والنبر والتنغيم والجرس الصوتي والموسيقى الشعرية بغية التشكيل الإيقاعي للنص.

الثاني: التشكيل السياقي للنص الشعري وتمثل في سياق الكلمة والجملة والصورة الشعرية، ومن تضافر هذه السياقات يتشكل السياق الكلي للنص ويبرز هذا السياق أيضاً من خلال تضافر الوحدات الصغرى والكبرى مع بعضها البعض في نسيج النص.

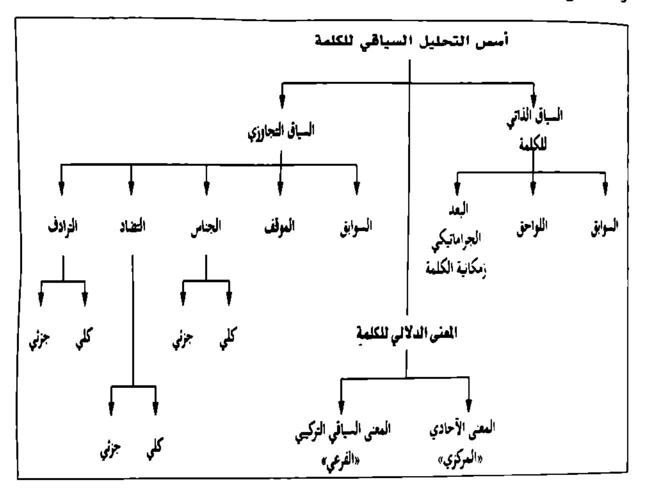
الثالث: الدلالة الكلية للنص والرؤية الشمولية. وتتشكل من مجموع الدلالات الموفولوجية والتركيبية والصورية المتابعة. وانقسمت إلى مستويين؛ **الأول**: عنى بالدلالة الكلية الظاهرة للنص، **والثاني**: عنى بالدلالة الكلية المضمرة أو التأويلية للنص من خلال الأبعاد الاجتماعية والسياسية والنفسية والحضارية التي يطرحها النص.

أما المبحث التطبيقي: فقد تمثل في تطبيق هذه المحاور الثلاثة على قصيدة: «إيقاع فاصلة النمل» لمحمد عفيفي مطر من ديوانه الذي يحمل الاسم نفسه[1]؛ كنموذج تطبيقي - على سبيل التمثيل - حيث تُعد هذه القصيدة قصيدة

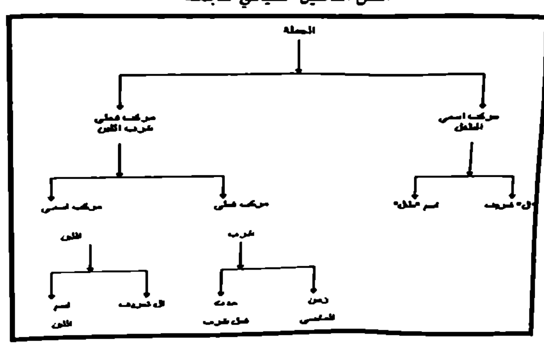
---

(١) انظر: محمد عفيفي مطر: ديوان فاصلة إيقاعات النمل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣م، «ودراستنا» من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري وتخصيص هذا النص يرجع إلى مواكبة الشاعر لحركة تطور القصيدة العربية، على مدى نصف قرن من الزمان، وبرغم انتمائه للموجة الثانية في حركة الشعر الحديث إلا أنه من حيث تاريخ ميلاده ١٩٣٥م يقف مع بعض شعراء الموجة الأولى، لكن أعماله الشعرية التي نشرت متناثرة في الصحف والمجلات العربية، وعدم نشرها في ديوان مبكر أدى إلى انتمائه للموجة الثانية، على أن القضية هنا لا تخضع لانتماء الشاعر لموجة شعرية معينة، بل تخضع لمدى معايشة الشاعر لحركة تطور القصيدة، ومواكبته لهذا التطور. وقد جاء شعر عفيفي مطر مواكباً إلى حد كبير لتطور القصيدة العربية ومن ثم جاءت قصيدته نموذجاً لهذه الطريقة المنهجية ـ التي يمكن تطبيقها على أي نص أدبي.

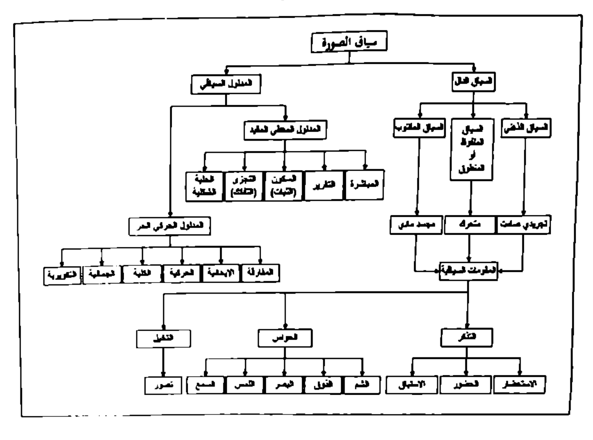
أنموذجاً من النماذج الشعرية التي تمت دراستها وفقاً للنسق المنهجي المطروح في المبحث التنظيري، ولذلك تمثل دراسة القصيدة بداية من التحليل الطيفي لها عن طريق جهاز SONAGRAPH، أو السبكتروجراف، لكشف مواضع النبر والتنغيم والهمس والجهر والشدة والرخاوة، وأثرهما في معنى القصيدة وتعدد أبعادها، ثم تحليل دور الكلمة في السياق، ثم الجملة ثم الصورة، وانتهاء بدراسة الدلالة الكلية والرؤية الشمولية للنص الشعري، تمثل هذا التصور المنهجي الذي يمكن تطبيقه على أي نص من النصوص الأدبية، وذلك من خلال الأشكال الآتية:

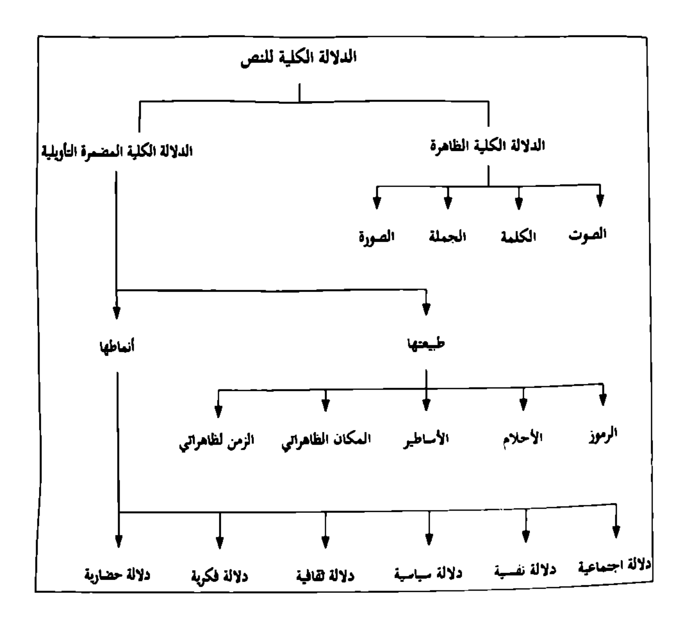


أسس التحليل السياقي للجملة



التشكيل السياقي للصورة





وقد تم تطبيق هذه الآليات على النص الشعري في دراستنا المشار إليها «من الصوت إلى النص» غير أن التطبيق على قصيدة إيقاعات فاصلة النمل لمحمد عفيفي مطر على سبيل التمثيل وليس الحصر، كما أن الطريقة المنهجية لا تفترض صحة تطبيقها على قصيدة دون أخرى، لكنها تصلح لأي نص شعري أو أدبي آخر. وحاولنا في هذه الدراسة الوصول إلى آلية منهجية لفض مغاليق النص الأدبي وتحقيق البعدين معاً؛ البعد العلمي المعياري والبعد الجمالي.

٢ - ١ - ب - بعد أن أدركنا أهمية الدراسة الشمولية للنص بداية من الصوت وانتهاء بالدلالة الكلية للنص معتمدين على المعيارين العلمي والجمالي من خلال النسق المنهجي الذي تم الوصول إليه أردنا العناية بقضية الإيقاع التي كثر الجدل حولها لكونها تشكل ركناً من أركان معالجة النص الأدبي، ونستطيع من خلالها الوصول إلى رؤية معيارية دقيقة للإيقاع نطمئن إليها في دراسة الجوانب الإيقاعية للنص، سواء أكان شعرياً أم نثرياً.

من هنا جاءت دراستنا «الهندسة الصوتية ونظرية الإيقاع الشعري»[1] لتكمل الدراسة الأولى «من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري» من حيث فض مغاليق النص الأدبي من خلال البعد العلمي المعياري للنص، والبعد الجمالي للنص، ولعل النسق المنهجي في الدراستين يروض حالة الحيرة التي يعيشها المتلقي للنص ويفض مغاليقه الجامح.

o فقد احتلت دراسة الأصوات الإيقاعية مكانة كبيرة في المقاربات الشعرية، سواء كانت الأصوات مكتوبة وتدرس من خلال مشاهدة الدارس لشكل الحروف اللغوية المكتوبة؛ أي: المشاهدة البصرية، أو كانت الأصوات متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء نطقه للقصيدة، سواء أكان هذا الناطق هو مبدع النص ومنتجه أم القارئ للنص قراءة قصدية دون العشوائية. وبرغم وجود بعض الدراسات قديماً وحديثاً التي ربطت الصوت بمعانيه، إلا أن التيار البنيوي قد تمرد على هذه الرؤية، ورأى أن اللغة اعتباطية نستطيع تشكيلها وفق ما نريد.

---

(١) انظر: الهندسة الصوتية ونظرية الإيقاع، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط٣، ٢٠١٤م وصدرت الطبعة الأولى عام ٢٠٠٠م عن مركز الحضارة العربية بالقاهرة، والثانية عن دار النشر الجامعي بالقاهرة ٢٠١٠ م.

وبرغم ميلنا لهذه الرؤية من حيث عدم الربط الصارم بين أصوات معينة ومعان معينة، إلا أننا لا نستطيع نفي المؤثرات الصوتية في المعنى الدلالي للنص، وهذه المؤثرات تحكمها مجموعة من المعايير منها: المستوى الأدائي للصوت، ومستوى المعايشة للنص، والحالات السيكولوجية لمنتج الصوت ومتلقيه وعصر النص وبيئته، وطبيعة الواقع الذي أنتج فيه النص ومدى اقترابه من الواقع أو ابتعاده عنه، كل هذه المعايير وغيرها تؤثر إلى حد كبير على العلاقة الحميمة بين الصوت ومؤثراته الدلالية. ويصبح لكل نص خصائصه الصوتية المميزة والدالة على معناه، وذلك من خلال النظر إلى الصوت وفق منظومة شمولية للنص.

○ وبرغم أن الدراسات المعاصرة متباينة من حيث انقسامها إلى ثلاثة تيارات في العلاقة بين الصوت والدلالة، الأول يؤيد القيمة التعبيرية الذاتية للصوت ومنهم «كرامون» وغيره، والثاني لا يؤيدها ومنهم «ديلبويل» وغيره، والثالث يقف موقفاً وسطاً ومنها «مولينو» و«تامين» وغيرهما[1]. نقول برغم هذه التيارات المتباينة إلا أننا نرى أنه لا يمكن نفي القيمة التعبيرية للصوت نفياً مطلقاً ولا قبولها قبولاً مطلقاً، ولكنها تقبل بمعايير معينة ووفق إستراتيجية معينة، فضلاً عن أننا لم نعن في هذه الدراسة بالمعاني التي ترتبط بأصوات حروف معينة، كما فعل كثير من الدارسين قديماً وحديثاً، ولكننا نعنى هنا بالثراء الدلالي الذي يطرحه الصوت وفق المنظومة الشمولية للنص؛ أي: النص المكتوب عندما يتحول إلى صوت منطوق فإنه يكتسب ثراء دلاليّاً ملحوظاً من خلال المعطيات الصوتية.

والصوت في هذه الحالة يكون صوتاً قصديّاً؛ أي: يرتبط بقصدية النص المكتوب من حيث الوقفات والسكنات والوصل والقطع والاستمرار والترتيب والتركيب، ومن ثم تخضع معظم معطيات النص المنطوق لمعطيات النص المكتوب.

---

(١) Voir. J. Molino et. j. Tamine, Introduction a l' analyse Linguistique de lapoesie. p.u.f. Paris. 1982. p.p 58-59.

كما أننا نجد الصوت تتشكل إيقاعاته تشكلاً هندسيّاً مستقيماً أو منحنياً وفقاً لتشكيل النص الشعري المكتوب، فضلاً عن أن الإيقاع الصوتي للنص لا يمكن رصده أو تحليله إلا بتحويل النص المكتوب إلى منطوق، يضاف إلى ذلك أن الشعر في كل الثقافات الإنسانية ارتبط بالإشارة دون الإيقاع، «إذ إن كل النصوص القديمة جداً لدى كل الحضارات تؤسس علاقات حميمة بين الموسيقى واللغة الشعرية، والمؤكد أن الوعي بإمكانيات استثمار المكامن الشعرية للغة تم على المستوى الشفوي، تلك الإمكانيات التي تظهر مزدوجة، إذ بالإمكان اعتبار المادة اللغوية قابلة لأن تعرف تنظيماً موسيقيّاً خاصاً، أو اعتبارها قابلة لأن تواكب عزف آلة موسيقية . . . يعمل الشاعر على تكييفها معها»[1].

ومن ثم يمكن القول: إن الهندسة الصوتية الإيقاعية هي الأصوات التي تتماثل تماثلاً تطابقيّاً على المستويين، الكمي والكيفي وتشكل مساراً هندسيّاً في التتابع الصوتي للنص وقد يكون هذا المسار مستقيماً أو منحنياً وفقاً لطبيعة تشكيل النص.

○ أما القصيدة الصوتية فلا نعني بها «قصيدة الضوضاء»[2]، أو «الضجيج» التي يُعنى فيها صاحبها بقرع أصوات تصاحب عملية إلقائه للنص، ولا التي تعتمد على تكرار حروف متماثلة في المعاني أو الأشكال أو المخارج الصوتية، لكننا نعني بها القصيدة المنطوقة التي يلقيها الشاعر ويتم تحويلها من نص مكتوب إلى منطوق، وتحلل صوتيّاً وفقاً لمعطياتها الصوتية ونطلق عليها «قصيدة صوتية»، ويمكن أن تنطبق عليها هذه الدراسة ولذلك

---

(١) D. Delaset j. filliolet. Linguistiquet Poetique. Larous UNV. 1973, P. 161.

(٢) للمزيد حول قصيدة الضوضاء انظر علي الشوك: الدادائية بين الأمس واليوم، بدون تاريخ، المؤسسة التجارية بيروت، ص١، وما بعدها، ط٣، وفي هذه الدراسة يشير إلى محاولات الشاعر الإنجليزي «مارينتي» الذي كان يلقي قصيدته مصحوبة بأصوات وإيقاعات صاخبة كقرع الطبول. إلا أننا نعني هنا بهذه المحاولات الصوتية. لكننا نعني بتحويل أي نص شعري من نص مكتوب إلى منطوق واستنباط مسار الهندسة من خلال النص المنطوق.

نقول: على الرغم من كثرة الدراسات التي عنيت بالإيقاع الشعري، ومنها: دراسات مصطفى جمال الدين عن «الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» ١٩٧٠م[١]، دكتور كمال أبو ديب في البينة الإيقاعية للشعر العربي سنة ١٩٧٤م[٢]. دكتور أحمد كشك «القافية تاج الإيقاع الشعري» سنة ١٩٨٣م، ومحاولات التجديد في إيقاع الشعر سنة ١٩٨٥م[٣]. والدكتور جوزيف شريم «الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة» سنة ١٩٩٤م[٤] وغيرها، إلا أن هذه الدراسات برغم عنايتها بالجوانب الإيقاعية في القصيدة إلا أنها اعتمدت على النص المكتوب بما فيها دراسة الدكتور جوزيف شريم، إذ على الرغم من أن عنوانها «الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة» إلا أنه اعتمد في هذه الدراسة أيضا على النص المكتوب. والنص المكتوب هو نص صامت لا نستطيع أن نستخلص منه إيقاعاً صوتياً إلا بعد تحويله إلى نص منطوق، يضاف إلى ذلك أنه اقتصر على قصيدة الشعر الحر ولم يطبقها على نماذج أخرى كالقصيدة الكلاسيكية حتى يستخلص طبيعة السمات الهندسية لكل الأشكال الشعرية.

○ ولذلك حاولنا أن تكون هذه الدراسة مكملة لجهود السابقين من حيث اعتمادها على النص المنطوق بصوت الشاعر نفسه، إلى جانب صوت آخر مثل صوت الباحث مثلاً حتى يتضح مدى التماثل الصوتي للهندسة الإيقاعية في النص، ولكن يظل صوت الشاعر هو الأساس إذا توافق صوته مع قصدية النص، ولكي يتحقق ذلك كان لا بد من اعتمادنا على الأجهزة الصوتية المعملية مثلما فعلنا في الدراسة الأولى، وقمنا بالتحليل الإيقاعي للنص

---

(١) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٧٠م.

(٢) دكتور كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، سنة ١٩٧٤م.

(٣) دكتور أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة، ١٩٨٣م، محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، مطبعة المدينة، القاهرة، ١٩٨٥م.

(٤) دكتور جوزيف شريم، بحث الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة عالم الفكر، الكويت، يونيو، سنة ١٩٩٤م، ص٩٥.

الشعري في هذه الدراسة اعتماداً على صوت الشاعر نفسه، غير أن منهج التحليل الصوتي يتيح للدارس تحليل النص المنطوق سواء بصوت الشاعر أو صوت الدارس، أو أي صوت آخر، شريطه أن يكون النطق قصديّاً؛ أي: يرتبط بقصدية الشاعر أو النص في القصيدة من حيث الوقف والوصل والعطف والاستفهام والتعجب والاستنكار وغيرها.

o يضاف لذلك أن ارتباط الصوت بالقيمة التعبيرية اختلف حوله العديد من الدارسين فهناك جدل قديم منذ فلاسفة الإغريق، مروراً باللغويين العرب والهنود القدامى، وانتهاء بالدراسات الصوتية والسيميائية واللسانية المعاصرة، فقد فطن بعض اللغويين العرب القدامى إلى أهمية الصوت الدال، ولم يقصدوا الصوت لذاته لكنهم قصدوا به التدليل على صحة قضية لغوية أو تركيبية أو أدبية أو دينية، ومن هؤلاء العلماء الخليل بن أحمد، وسيبويه، وابن دريد، وابن جني، وابن فارس، وابن سينا، والجاحظ، وفخر الدين الرازي، كما عنى به بعض اللغويين والنقاد الأوروبيين المحدثين مثل همبلت Humboldt ويسبرسن Jespersen وبوز H.Gpos، وماريوباي Mariopei، وفندريس، وفيرث firth، وستيفن أولمان، وجورج هربرت ميد G.H.Mead، ودي سوسير، وسابير Sapir، وروبرت هول R.Holl، وادجار سترتفنت E.sturtevant، وهياكوا Hayakawal وغيرهم.

ومن اللغويين العرب المحدثين عنى به أحمد فارس الشدياق وجورجي زيدان، ومرمرجي الدومنيكي، وإنستاس الكرملي، والعلايلي، ومحمود السعران، وإبراهيم أنيس، وعبد الرحمن أيوب، ومحمد كمال بشر، وعبد الصبور شاهين، وتمام حسان، ومحمد عوني عبد الرؤوف، وأحمد مختار عمر، ومحمود فهمي حجازي، ومصطفى مندور، وسعد مصلوح، والبدراوي زهران، وأحمد كشك، وماهر هلال، ومصطفى شحاته، وكريم حسام الدين، ومحمد العبد وغيرهم[١].

---

(١) للمزيد حول قضية الصوت والمعنى، انظر: ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ٢/ ١٥٢، دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٥م.

نقول: على الرغم من اختلاف الدرس اللغوي والنقدي قديماً وحديثاً حول هذه القضية، إلا أننا لا نستطيع إغفال أثر الصوت في تشكيل المعنى في الهندسة الإيقاعية للنص الشعري، كما لا نغفل العلاقة الوطيدة بين شكل القصيدة وهندستها الصوتية، إذ تتشكل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص الشعري تبعاً لشكل القصيدة.

= سيبويه، الكتاب، ٢١٨/٢ المطبعة الأميرية، بولاق، ١٣١٧هـ.
ابن دريد، الاشتقاق، ص١٧٦ ـ ٥٧٦، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، سنة ١٩٥٨م.
فخر الدين الرازي، الفراسة، تحقيق: يوسف مراد، ص١٦١.
الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام هارون، ٧٩/١.
د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص٦٧، ط٢، الأنجلو المصرية، سنة ١٩٨٤م.
الأصوات اللغوية، ص١٣٦، ١٩٥٣م، القاهرة، سنة ١٩٦١م.
ماريوباي، أسس علم اللغة، ص٩٢، ترجمة: د. أحمد مختار عمر، منشورات جامعة طرابلس، ١٩٧٣م.
عبد الكريم مجاهد، بحث: العلاقة بين الصوت والمدلول، ضمن كتاب دراسات في اللغة بغداد، سنة ١٩٨٦م.
فرديناندي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ص١١١، تعريب: صالح القرماوي، الدار العربية للكتاب، سنة ١٩٨٥م.
د. كمال بشر، الأصوات، دار المعارف، سنة ١٩٧٥م، ص١٧٣، وما بعدها.
د. عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، الأنجلو المصرية، سنة ١٩٨٦م، الكلام إنتاجية وتحليلية، الكويت، سنة ١٩٨٤م.
د. محمود عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، القاهرة، سنة ١٩٧٧م.
د. محمود فهمي حجازي، أسس علم اللغة، دار الثقافة، القاهرة، سنة ١٩٧٩م.
د. سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، سنة ١٩٨٠، ترجمته لكتاب: مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام، القاهرة، سنة ١٩٧٨م.
د. ماهر هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، بغداد، سنة ١٩٨٠م.
د. أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي، القاهرة، سنة ١٩٨٣م، القافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة سنة ١٩٨٣، محاولات التجديد في إيقاع الشعر، القاهرة سنة ١٩٨٣م.
د. مصطفى شحاته، لغة الهمس، هيئة الكتاب، القاهرة، سنة ١٩٧٢م.
كريم حسام الدين، الإشارة الجسمية، الأنجلو المصرية، سنة ١٩٩٢م.
د. محمد العبد، اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة.
وانظر للباحث: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعرى، عالم الكتب، القاهرة، سنة ١٩٩٣م، هيئة قصور الثقافة، كتابات نقدية، سنة ١٩٩٦م.

فشكل القصيدة العمودية، يفرض هندسة صوتية معينة، وشكل قصيدة الشعر الحر يفرض هندسة مغايرة، برغم أن القصيدتين قد تعتمدان على وزن شعري واحد، لكن طبيعة شكل القصيدة يعكس هندسته الصوتية الملائمة له، فنحن «إذا تأملنا النص الشعري العربي القديم في قالبه النموذج وجدناه يقدم عبر الوزن والقافية موسيقاه الطبيعية ومقومات إنشاديته إذ إن هذا الإيقاع العروضي والقافية يكتسبان أهمية كبرى... باعتبارهما الوسيلتين اللتين انطلاقاً منهما يمكن إدماج الموسيقى في اللغة»[1].

وهاتان الوسيلتان تقدمان في شكل عمودي هندسي يقوم على التوازي الرأسي للأبيات وعلى التقابل الأفقي للأشطر، «وهذان العنصران»؛ الرأسي والأفقي ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه وصف الوحدات المكونة أفقياً في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، وتفصل بينهما مساحة بيضاء مشكلين نموذجاً تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عمودياً، مفسحة المجال لتواز هندسي ثالث، وتنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وما بينهما بشكل عمودي، وهي فراغات بيضاء تتفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقياً يحدان النص في البداية والنهاية[2].

وعليه؛ فإن الهندسة الإيقاعية تأتي متوافقة مع الهندسة الشكلية لأن «هذا التوازي والتقابل المتعدد الأبعاد فضائياً، يوازيان آلياً توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التحقق الزماني في الأداء الشفوي، بحيث يؤطر الأول الثاني ويحد من امتداده منظماً له في تواز هندسي تقدم معه عناصر النص في نظام مشاكل»[3].

كما أن هذا الإيقاع الهندسي المتناسب والمنتظم في القصيدة العمودية

---

(1) كريستوفر كودويل، الوهم والواقع، دراسة في منابع الشعر، دار الفارابي، سنة ١٩٧٩م تحقيق: توفيق الأسدي، ص١٨.

(2) محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص١٣٦، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، سنة ١٩٩١م.

(3) نفسه، ص١٣٧.

يتوافق والحالات الشعورية والنفسية؛ أي: يكون له أثر في تشكيل المعنى للمتلقي ولذلك يقول حازم القرطاجني: «وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء ووقع فيها الموقع الذي ترتاح له»(١).

على حين أن الهندسة الصوتية الإيقاعية في قصيدة الشعر الحر Free Verse، تأتي متوافقة أيضاً مع شكل القصيدة، فلا تنتظم الهندسة الصوتية الإيقاعية فيها انتظاماً متوازياً أو متقابلاً، لكنها تتتابع تتابعاً غير منتظم وفقاً لطول السطور الشعرية وقصرها ووفقاً لتغير البحور الشعرية. ذلك أنها تعتمد على تماثل الوحدات الصوتية الإيقاعية وفقاً لهذا الشكل غير المنتظم للنص الشعري.

○ ولتطبيق العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية اتبعنا عدة خطوات في تحديد المسار الهندسي للصوت الإيقاعي في النص الشعري وهي على النحو التالي:

١ - تحويل النص الشعري المكتوب إلى نص منطوق باستخدام جهاز السونوجراف Sonagraph أو الأسبكتروجراف spectrograph، أو جهاز التحليل الطيفي الفوري Speech work station وهي أجهزة تقوم بتحويل الصوت المنطوق إلى حزم صوتية، وقد استخدمنا في هذا الصدد جهاز «السونوجراف» كي يتم تحويل النص المكتوب إلى حزم صوتية متجاورة يتم على ضوئها تحديد الكتابة الصوتية المنطوقة للنص الشعري، غير أننا قد استخدمنا في الكتابة المقطعية للنص «الرمزية الدولية»(٢)، إلى جانب الرمزيتين العربية والأوروبية حتى يسهل التعامل مع النص في شتى الجوانب الثقافية العربية أو

---

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد لحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص٢٤٥.

(٢) وللمزيد انظر: الرمزية الصوتية العالمية التي صدرت حتى عام ١٩٩٣م، وانظر دراستنا: عن الهندسة الصوتية ونظرية الإيقاع، وزارة الثقافة السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ٢٠١٤م ص٢٠، وانظر دراستنا: من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص١٤٣.

الأجنبية، وقد بدأنا في التقطيع الصوتي بالحزم الصوتية الدقيقة للنص من خلال تتابع الصوائت والصوامت الصوتية مروراً بالرمزية الدولية العالمية والعربية والإنجليزية وانتهاء بالصيغ التفعيلية العروضية

ومن خلال التماثلين التطابقي والتقاربي لهذه الأنماط نستطيع تحديد المسار الهندسي للصوت الإيقاعي في النص الشعري، وبرغم تعدد الأبجديات الصوتية التي استخدمها أغلب اللغويين العرب المعاصرين حتى تواكب صوتيات النص الأدبي المعاصر من ناحية، ولتوافق معظمها مع آلات الطباعة العربية من ناحية ثانية، واعتمدنا في هذا الجدول على بعض الدراسات اللغوية المعاصرة، ومنها دراسة «الكلام إنتاجه وتحليله» للدكتور عبد الرحمن أيوب و«دراسة الصوت اللغوي» للدكتور أحمد مختار عمر، ووضعنا صوتي «الواو والياء» ضمن الصوائت لأن معظم اللغويين[1]. قد درسوها ضمن أصوات اللين أو أشباه اللين على اختلاف مستوياتها.

تحليل النص الشعري وفقاً لصوت الشاعر أو إلقائه لنصه وقد استطعنا الحصول على بعض القصائد الشعرية للشاعرين اللذين تدور حولهما هذه الدراسة وهما «عبد الله البردوني» و«بدر شاكر السياب» مسجلة بصوتيهما. وقمنا بتحليلها صوتيّاً وفقاً لنطقهما الصوتي للقصائد، حيث إن طبيعة المنهج تقتضي أن تنطق القصيدة بصوت الشاعر أولاً، فإن لم يكن ذلك ممكناً ينطق النص بصوت آخر شريطة أن يكون صوتاً قصدياً ـ أي: يرتبط بقصدية النص في الوقفات والسكنات والعطف والوصل والفصل وغيرها ـ ويتم تحليل الهندسة الصوتية للنص وفق هذا الصوت القصدي، ويمكن أن تنطق بالصوتين «صوت الشاعر وصوت آخر» حتى يتسنى لنا معرفة الخصائص الصوتية للنص.

٢ ـ استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية من النص المنطوق «الحزم

---

(١) ومنهم على سبيل التمثيل الدكتور كمال بشر في كتابه: الأصوات العربية، ص٣٥، ١٥٠، والدكتور إبراهيم أنيس في كتابه: الأصوات اللغوية، والدكتور أحمد مختار عمر في: دراسة الصوت اللغوي، ص٢٦٧، والدكتور سعد مصلوح في: دراسة السمع والكلام، وغيرهم.

والكتابة الصوتية المنطوقة»، وذلك من خلال الكشف عن التماثل في المقاطع الصوتية، والصيغ التفعيلية، والحركات الصوتية، والجهر والهمس الصوتيين، والتنغيم، ويتضح هذا التماثل من خلال جدول المتغيرات الصوتية لهذه الأنماط والمسار الهندسي البياني لها، مستخدمين في ذلك الجداول الإحصائية والرسوم الهندسية البيانية حتى يتم دراسة الهندسة الصوتية للنص دراسة علمية دقيقة.

٣ ـ محاولة ربط الأنماط الصوتية مع بعضها البعض في النص، وذلك عن طريق كشف طبيعة العلاقة الترابطية بين كل من المقاطع الصوتية والحركات الصوتية، وقد أمكننا التواصل إلى معادلة علمية تحكم العلاقة بينهما بحيث يمكن ضبط أحدهما عن طريق الآخر، وأطلقنا عليها المعادلة المقطعية الحركية «المقطحركية».

٤ ـ محاولة استنباط المعاني الدلالية من خلال العلاقة بين هندسة الصوت والتشكيل الهندسي للنص، على أن علاقة المعاني بالهندسة الصوتية للنص تظل نسبية حيث تختلف من نص لآخر وفقاً لطبيعة تشكيل النص من ناحية، وتشكيل الهندسة الصوتية من ناحية أخرى، غير أن العلاقة بينهما تظل موجودة في كل النصوص الإبداعية وإن اختلفت دلالتها وأبعادها من نص لآخر.

٥ ـ الاعتماد على «التشاكل الصوتي» الذي يسهم في استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية، والتشاكل الصوتي قد عنى به جريماس Greimas وقصره على تشاكل المضمون في كتابه «الدلالة البنيوية»، الأمر الذي جعل هذا المفهوم جامعاً وغير محدد، وتنبثق منه تفريعات عديدة ويرتبط بالمعنى دون التركيب اللغوي حيث يرى أن التشاكل هو: مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية التي تجعل «قراءة النص» قراءة متشاكلة للحكاية[1].

---

(١) انظر: A. J Greimas, la semantique structurale, paris, L arouse, 1966.
وانظر أيضاً: د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص٢٠، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط٣، سنة ١٩٩٢م.

أي: أن هذا المفهوم يدور حول الأفكار والمضامين والمعاني المتشاكلة أو المتماثلة أو المتوافقة أو المكررة في النص.

غير أن راستي Francois Rastier، قد طور مفهوم «التشاكل» وخرج به من الحيز المضموني الضيق عند «جريماس» إلى حيز متسع يشمل التعبير اللغوي والمضمون معاً، ومن ثم أخذ يشمل التشاكل الصوتي والنبري والإيقاعي والمنطقي والمعنوي؛ أي أن التشاكل الصوتي يصبح جزءاً من التشاكل النصي الذي عرفه «راستي» بأنه كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت[١] وطبق هذا المفهوم على الشعر وخصوصاً عنصر التشاكل الصوتي والتعادلات والتوازنات التركيبية، وقد أيدت جماعة (M) الشعرية مفهوم «راستي» وسارت على خطاه، ورأت أن التشاكل هو تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها «ظاهرة أو غير ظاهرة» «صوتية أو كتابية» أو تكرار لنفس البنيات التركيبية «عميقة أو سطحية» «على مدى امتداد النص»[٢].

وعليه فإن التشاكل النصى عند «جماعة M» يعتمد على صحة القواعد التركيبية المنطقية في النص من حيث تماثل المعنى وتقاربه وعدم تناقضه؛ أي: لا بد من وجود تماثل أو توافق بين المعاني المطروقة من ناحية وبين التعبيرات اللغوية واللفظية في النص من ناحية ثانية.

وبرغم التناقض Paradox الذي وقعت فيه «جماعة M» من حيث استنادها إلى التوافق اللفظي والدلالي ورفضها التناقض والمفارقة، إلا أن جهودها تعد خطوة متقدمة ومتطورة في توسيع مفهوم التشاكل النصى كما تعد مكملة لمفهومي «جريماس وراستي» على أن ما يعنينا في هذا الموضع هو «التشاكل الصوتي» ـ وهو أحد أنماط التشاكل النصي ـ ويعنى به الاشتراك الصوتي في مقوم من مقومات النص عن طريق تجنيس بعض تراكيب السياق النصي تجنيساً كليّاً أو جزئيّاً. ويبدأ بالصوائت والصوامت والمقاطع بشتى

---

(١) انظر: Francois Rastier "systematique desisotopies" in Essaisde semiotque, larousse, paris, 1972. P. 82.

(٢) انظر: Groupe M. la Rhetorique de la poesie PUF. 1977, p. 35.

أنواعها، والجهر والهمس، والتفعيلات المتماثلة، والتراكيب النحوية المتعادلة، وينتهي بتماثل الجرس الصوتي للكلمات المكررة تكراراً لفظياً.

ومن ثم تدور هذه الدراسة في أربعة محاور: **الأول**: يعنى بالهندسة المقطعية الصوتية، **والثاني**: بهندسة الحركات الصوتية والمعادلة «المقطحركية»، **والثالث**: يُعنى بالهندسة الوصفية الصوتية، **والرابع**: يُعنى بهندسة السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالي للنص.

وخلصنا إلى معادلة علمية معيارية يمكن من خلالها قياس درجة الإيقاع وسرعته ومن ثم ربطه بالأبعاد الدلالية، وهي على النحو التالي(١):

١ ـ هناك علاقة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية ونستطيع أن نجمل هذه العلاقة في المعادلة التالية:

I ـ عدد الأصوات الحركية القصيرة = عدد المقاطع القصيرة + عدد المقاطع المتوسطة المغلقة ص ح ق = ص ح (cv) + ص ح ص (cvc)

II ـ عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + عدد المقاطع الطويلة ص ح ط = ص ح ح + ص ح ح ص (cvvc)

III ـ عدد الأصوات الحركية الكلية = عدد المقاطع الصوتية الكلية = الأصوات الحركية القصيرة + ص ح ك = م ص ك = ص ح ق + الأصوات الحركية الطويلة ص ح ص

وهذه المعادلة يمكن تطبيقها على أي نص لغوي أو أدبي ولا سيما النص الشعري، وإذا كان أحد طرفي المعادلة مجهولاً والآخر معلوماً يمكننا التوصل إلى معرفة الطرف المجهول دون اللجوء إلى العملية الإحصائية للنص.

٢ ـ إن ما توحي به الأصوات الحركية القصيرة يتوافق مع ما توحي به المقاطع القصيرة والمقاطع الصوتية المتوسطة المغلقة من حيث الترابط الصوتي والإيقاعي السريع نتيجة قصر اللحظة الزمنية المستغرقة في النطق ـ كما تعبر

(١) للمزيد انظر دراستنا: الهندسة الصوتية ونظرية الإيقاع الشعري، مرجع سابق، ص١٥١ ـ ١٥٦.

عن الحالات الشعورية ولا سيما الآهات النفسية الحبيسة في النفس الإنسانية، وما توحي به الأصوات الحركية الطويلة يتوافق مع ما توحي به المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة، من حيث التعبير عن التطهير النفسي وذلك عن طريق إخراج الآهات النفسية بدلاً من حبسها، ولذلك يكون الإيقاع الصوتي بطيئاً نتيجة طول اللحظة الزمنية المستغرقة في نطق هذه المقاطع.

٣ ـ من خلال العملية الإحصائية للعديد من النصوص الأدبية، لا سيما نصوص الشعر الكلاسيكي والحر اتضح لنا أن صوت الفتحة بشقيه الطويل والقصير له موضع الصدارة يليه بعد ذلك صوت الكسرة بشقيه الطويل والقصير وأخيراً يأتي صوت الضمة بشقيه الطويل والقصير أيضاً. وهذا التتابع المنتظم في معظم النصوص الشعرية يسهم في تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية وقد يرجع هذا التتابع المنتظم لطبيعة التشكيل اللغوي للنص من ناحية، ولتوافق صوت الفتحة مع حركية الأداء الصوتي أكثر من غيره من ناحية أخرى؛ لأننا دوماً نحتاج لعملية الشهيق أثناء الكلام أي نحتاج إلى صوت الفتحة لفتح الفم ودخول كمية الهواء الملائمة بسهولة، حتى تستمر عملية الكلام بيسر وتلقائية، لكننا نظن أن جانب التراكيب اللغوية للنص هي التي لها دور بارز في عملية التتابع هذه، وما يعنينا في هذا الجانب أن التتابع المنتظم للأصوات الحركية يسهم في تشكيل الهندسة الصوتية للنص الشعري.

٤ ـ زيادة الأصوات المرققة في النص الشعري على ما عداها من أصوات مفخمة ويرجع هذا إلى طبيعة التراكيب اللغوية من ناحية وإلى قلة الأصوات العربية المفخمة وإلى طبيعة الموضوعات التي يُعنى بها الشعراء في قصائدهم من ناحية ثانية، وهي موضوعات تعبر عن الانكسار والضياع والعجز والقهر السياسي. ومن ثم لم يجد الشاعر المعاصر ضرورة فنية أو موضوعية للجوء إلى الأصوات اللغوية المفخمة. وما يعنينا هنا هو أن التتابع المنتظم ما بين الأصوات المفخمة والمتوسطة والمرققة يسهم في التشكيل الهندسي للصوت الإيقاعي حيث تأتي دائماً الأصوات المرققة في موضع الصدارة يليها

الأصوات المفخمة. كما أن هذه الأصوات تتوافق مع الحالات الشعورية للذات في النص الشعري.

٥ ـ التناسب بين الأصوات الصامتة للجهر والهمس بنسبة (١: ٢) تقريباً في معظم النصوص الشعرية، وتوافق الأصوات المجهورة مع الصيحات العالية، حيث تحاول الذات الجهر بصوتها للتعبير عن القيود والحصار والضياع الذي يلحق بها، بينما تتوافق أصوات الهمس مع حالات المناجاة النفسية والأصوات الخافتة التي تصل للسامع واضحة دون الصياح بها. فضلاً عن توافق أصوات الجهر والهمس مع الحالات الشعورية للذات غير أن ما يعنينا هنا أيضاً هو أن التتابع المنتظم لها ـ حيث تكثر أصوات الجهر يليها الهمس ـ يسهم في تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص.

٦ ـ إن التماثل الصوتي التطابقي أو التقاربي لكل نمط من أنماط المقاطع الصوتية ولكل نمط من أنماط الحركات الصوتية، ولكل من أصوات الجهر والهمس أو الصيغ التفعيلية أو الجرس الصوتي أو التنغيم يسهم جميعه في تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص الشعري.

٧ ـ إن الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص «الشعر الكلاسيكي» جاءت ثابتة على وتيرة واحدة فقد كان فيها مسار الإيقاع الصوتى منتظماً ولا سيما في الصيغ التفعيلية والمقاطع الصوتية والتنغيم والجرس الصوتى للقافية، ففيها وجدنا المسار الصوتي الإيقاعي للنص من خلال هذه الأصوات يسير في خط مُنْحَنٍ أو متعرج طوال النص الشعرى في قصيدة «الشعر الحر».

٨ ـ إن الاعتماد على معيار صوتي واحد في استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص لا يعد كافياً للحكم على تشكيل الصوت الإيقاعي، بل لا بد من تضافر كل المؤثرات الصوتية النوعية لتشكيل الهندسة الكلية الإيقاعية للنص؛ لأن البنية الصوتية للنص كل لا يتجزأ ومن هذا الكل يمكن استنتاج العلاقة بين البنية الصوتية والمعاني الدلالية في النص.

٩ ـ إن التقسيم البنائي للهندسة الصوتية يبدأ بأصغر وحدة صوتية في النص وهي وحدات الصوامت والصوائت وتتابعها تتابعاً مطرداً في النص،

وينتهي بالصيغ الصوتية التفعيلية التي تشكل بدورها الوحدة الصوتية الكبرى للنص، ومن هذا البناء التصاعدي ـ كما هو موضح في الكتابة الصوتية للنصوص ـ يتشكل البناء الهندسي للصوت الإيقاعي في النص.

١٠ ـ هناك علاقة متداخلة بين كل المؤثرات الصوتية للنص (المقاطع، الحركات، الهمس، الجهر، النبر، التنغيم، الصيغ الصوتية التفعيلية) وبين الهندسة الصوتية، حيث يؤثر أي تغيير يطرأ على أي منهما على الأنواع الأخرى، ومن ثم على الهندسة الصوتية للنص من.

١١ ـ هناك علاقة بين سرعة الإيقاع الصوتي والتشكيل الدلالي للنص، فالتشكيل الشعري الذي يعتمد على التذكر والاستحضار والمناجاة والتداعي النفسي غالباً ما يكون الإيقاع الصوتي فيه بطيئاً نتيجة اعتماده على المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) أو (cvv) والمقاطع الطويلة (ص ح ح ص) أو (cvvc) والحركات الصوتية الطويلة ولا سيما أصوات المد واللين وهي أصوات تقل السرعة فيها نتيجة طول المساحة الزمنية المستغرقة في نطقها.

أما الصورة الشعرية التي تعبر عن الأحداث السريعة والتنقلات المتحركة السريعة أيضاً فإن إيقاعها الصوتي يكون سريعاً، وذلك لاعتمادها على المقاطع القصيرة ص ح (cv) والمقاطع المتوسطة المغلقة ص ح ص (cvc) وهي مقاطع صوتية لا تحتاج مدة زمنية طويلة عند نطقها، بل يكون نطقها سريعاً ومن ثم تتوافق مع الإيقاع السريع والأحداث ذات الإيقاع السريع في النص الشعرى.

ويمكن القول: إن سرعة الإيقاع الصوتي تتناسب تناسباً عكسيّاً مع المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة، فكلما كثرت هذه المقاطع عن (١/ ٥) المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة تقريباً حينئذ يكون لها تأثير واضح. ولكن إذا قلت عن (١/ ٥) حينئذ لا يكون لها تأثير واضح في سرعة الإيقاع؛ أي: يكون النص سريعاً ولا تؤثر هذه النسبة القليلة على مسار سرعته الحركية. وتجدر الإشارة إلى أن النسبة (١/ ٥) هذه تقريبية وليست قاطعة، وكلما قلت يتضاءل تأثيرها، وكلما زادت يزيد تأثيرها، واختيارنا

لرقم (١/ ٥) من منطلق تجربتنا على النصوص التي طبقنا عليها، ـ ولكن تظل هذه النسبة تقريبية وليست قطعية ـ نستطيع القول بأن ما نطمئن إليه هو:

> **إن سرعة الإيقاع الصوتي تتناسب تناسباً عكسياً مع المقاطع الطويلة والمتوسطة المفتوحة، وتتناسب طردياً مع المقاطع القصيرة.**

ونستطيع التعبير عن هذه العلاقة بالمعادلة الآتية:

> **إذا كان (عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة) / (عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة) = قيمة < ١/٥ تقريباً**
>
> **فإن حركة الصوت الإيقاعى تكون بطيئة نسبيّاً**

> **إذا كان (عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة) / (عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة) = قيمة < ١/٥ تقريباً**
>
> **فإن حركة الصوت الإيقاعى تكون بطيئة نسبيّاً**
>
> **وعليه فإن (عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة) / (عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة + المقاطع الطويلة المغلقة) = (قيمة معينة)**
>
> **(هذه القيمة تتناسب تناسباً عكسياً مع حركة الصوت الإيقاعي)**

ومن ثم فان هندسة السرعة الإيقاعية الصوتية في «القصيدة الكلاسيكية» ثابتة نتيجة سيرها على وتيرة واحدة متقاربة في كل النص الشعري، فإذا زاد نمط معين من المقاطع الصوتية أو نقص في بيت شعري واحد ظل هذا النقص أو الزيادة سائداً في كل الأبيات الشعرية للنص. ومن ثم يصبح انعكاس المقاطع على المعاني متقارباً إلى حد كبير في معظم بنى النص، فإذا اتسم الإيقاع الصوتي في بيت واحد بالسرعة امتد ذلك إلى الأبيات الأخرى والعكس صحيح[1].

---

(١) للمزيد حول هذه القضية وتطبيقاتها على نصي السياب والبردوني انظر دراستنا: الهندسة الصوتية ونظرية الإيقاع الشعري، مرجع سابق، ص٢٥ ـ ١٥٦.

وهذه السرعة الثابتة أو الموحدة تقريباً في معظم أبيات النص الكلاسيكي لا نجدها بهذا التوافق في قصيدة الشعر الحر؛ لأن البنية الصوتية فيها متغيرة ومن ثم يمكن أن يسرع الإيقاع الصوتي في سطر معين أو صورة معينة ثم يبطئ في سطر آخر أو صورة شعرية أخرى في القصيدة نفسها. ولذلك كثيراً ما يتسم نص الشعر الحر بالمفارقة على مستوى الموقف والصورة واللفظ، وقليلاً ما نجد هذه المفارقة في النص الكلاسيكي. ويرجع ذلك إلى أن الإيقاع الداخلي والخارجي في قصيدة الشعر الحر في حالة تغير، لكنه في القصيدة الكلاسيكية غالباً ما يكون في حالة ثبات.

يضاف إلى ذلك أن هذه المعادلة نستطيع من خلالها قياس درجة الإيقاع في النص، ومن ثم الحكم عليه لا سيما قصيدة النثر التي كثر الجدل حولها لاعتمادها على بنية إيقاعية أقل من نظيرتها القصيدة الشعرية. وكذلك درجات الإيقاع في النصوص النثرية وعلاقتها بالأبعاد الدلالية التي يطرحها النص.

٢ ـ ٢ ـ النقد التشكيلي ومعيارية الخطاب:

يُعنى بالنقد التشكيلي المعالجات النقدية التي عنيت بالشكل الأدبي للنص من خلال النظريات السردية المتعاقبة والمناهج النقدية الشكلانية والبنيوية، التي تعتمد على أسس معيارية دقيقة نستطيع من خلالها الحكم على النص الأدبي وأبعاده حكماً أقرب لروح العلم منه إلى الفن، وربطها بالقيم الجمالية والدلالية التي يطرحها النص.

وقد حاولنا أن نبلور هذا المفهوم في الدراسة التي قمنا بها بعنوان «آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية»[1] ٢٠٠٢م استناد إلى النقد الشكلاني ونظريات السرد الروائي.

إن النقد التشكيلي بهذا المفهوم انطلق من الشكلانية الروسية التي توطدت في روسيا بين عامي ١٩١٩ ـ ١٩٣٠م، وامتد ليشمل البنائية والدلالية؛ لأن كلاً منها جاء امتداداً للتيار الشكلاني. ذلك أن الشكلية والبنائية والدلالية

---

(١) انظر دراستنا: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية، ط١، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.

اشتركت في عناصر جوهرية أهمها: الانطلاق من النص الأدبي كأساس جوهري في العملية النقدية دون إقحام عناصر خارجية عليه؛ أي: التركيز على النص من الداخل دون الخارج. وكذلك الاستناد إلى المعطيات العلمية في فهم النص وتحليله حيث تلتقي جميعها في محاولة علمنة الدراسة النصية للأدب.

ولذلك لم يقف فهمنا للنقد الشكلي عند حد الشكلانية الروسية بل امتد ليشمل الدراسات النقدية الروائية، التي اتخذت الشكل أساساً في العملية النقدية بداية بالشكلية الروسية ونهاية بالبنائية والدلالية، على أن البنيوية تدين بالكثير من خصائصها ومعاييرها وأنماطها للشكلية. ومن ثم نعدها رافداً جوهرياً من روافد المنهج الشكلي.

وقد نشأت الشكلية الروسية أثناء الحرب العالمية الأولى، وكانت بالتالي معاصرة تقريباً للمرحلة الباكرة من النقد الجديد واللسانيات السوسيرية، ولم يدرك معظم منظريها مع هذا شكلية النقد الجديد (بينما في الواقع كان النقاد الجدد مدركين لتطورات نظرية الأدب الروسية) بالرغم من أن مدرستي التنظير كلتيهما، إلى حد ما، من أصول فلسفية متشابهة، ترجع إلى نهايات القرن التاسع عشر... كما أن رومان ياكبسون قد ابتكر مصطلح البنيوية structuralism، وهو أحد أعضاء كل من مجموعة التشكيليين في موسكو وحلقة براغ الألسنية بعد ذلك[1].

وقد تكونت هذه الجماعة الشكلانية من مجموعتين أساسيتين لكل منهما ميولها النظرية وأهدافها هما؛ حلقة موسكو الألسنية في سنة ١٩١٥م وتكونت من جماعة من الدارسين في جامعة موسكو، وكان على رأسها رومان ياكبسون، وضمت بيوتر بوجاتريف piotr bogatyrev (أصبح فيما بعد عالم فلكلور سلافي متميزاً)، وفلاديمير بروب Vladimir propp (عالم فلكلور أيضاً)

(١) انظر: ديفيد بشيندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر وترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، ص٩٧ - ٩٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

وجريجوري فينو كور Grigori Vinokur (ألسني) واوسيب برك osip brik وبوريس توماشيفسكي Boris tomashevsky (منظرين للأدب ومؤرخين)، وجماعة الأبوياز opoyaz التي رسخت في سنة ١٩١٦م في ست بطرسبورج وطبقاً لما يقوله فيكتور ايرلك victor Erlich فقد تأسست هي نفسها من جماعتين فرعيتين منفصلتين دراسي اللغة المحترفين والباحثين في نظرية الأدب الذين حاولوا حل مشاكل اختصاصهم باستخدام اللسانيات الحديثة[١].

وقاد هذه الجماعات فيكتور شاكلوفسكي Victor Shklivsky الذي يعده الكثيرون مؤسس الحركة الشكلية وضم معه ليف ياكوينسكي lev Jakubinsky (السنى) وبوريس ايخنباوم Boris Eikhenbaum (منظر ومؤرخ أدب)، غير أن هذة الجماعة لم تكن متجانسة تجانساً كليّاً لأنهما ضمت أعضاء ذات ايديولوجيات مختلفة وتقاليد متباينة. ومن ثم يمكن القول: إن تطور النقد الشكلي مر بمرحلتين:

المرحلة الأولى: امتدت من عام ١٩١٥م إلى عام ١٩٢٠م ونشطت هذة المرحلة بإعمال فيكتور شاكلوفسكي الذي قدم للنظرية بعض التصورات والمصطلحات الأساسية كما قدم أعضاء في الأوبوياز إسهامات مهمة في دارسة القصة ولا سيما فيما بعد سنة ١٩٢٠م واتسمت الشكلاتية حينئذ بمجموعة من السمات منها[٢].

- وضع العمل الأدبي في دائرة اهتمامهم رافضين المقاربات السيكولوجية أو الفلسفية أو السيولوجية التي كانت في ذلك الوقت مسيطرة على النقد الأدبي الروسي وتخلصوا بذلك من تفسير العمل الأدبي وفق سيرة حياة كاتبة أو الحياة الاجتماعية والسياسية التي تحيط بها.

- حاول الشكلانيون الروس وصف صنعة العمل الأدبي بمصطلحات

---

(١) للمزيد انظر: ديفيد بشندر، نفسه، ص٩٩.

(٢) للمزيد انظر: نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ص١٦ - ٢٢، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م.

تقنية وتدعم مفهوم الصنعة لديهم بصورة أوضح بعد ثورة سنة ١٩١٧م وأصبح يشكل ملمحاً بارزاً في مجموعة الثقافة السوفياتية لهذا أراد الباحثون مزودين بمعجم اصطلاحي جديد تفسير كل ما أعلن سابقوهم باستحالة تفسيرة ولكن لم يتمكن الشكلانيون من استخلاص الخلاصات النظرية لهذة المبادى إلا فيما بعد.

- ارتبطت الشكلانية في بدايتها أشد الارتباط بالطليعة الفنية للفترة ولم نكن هذه الصلة تتجلى فقط على المستوى النظري، وإنما أيضاً على مستوى الأسلوب مثلما تبرز ذلك النصوص الأولى للشكلاتين، غير أن الموقف الفني تحول فيما بعد إلى موقف علمي بعد أن أخذوا يغيرون ويعملون على إتقان منهجهم كلما اعترضتهم ظواهر لا يمكن حصرها ضمن القوانين المصاغة من قبل، وهذه الحرية هي التي مكّنتهم بعد عشر سنوات من البداية من استخلاص خلاصة جديدة بالغة الاختلاف عن الأولى.

- قويت لديهم النزعة الوضعية الساذجة فكانوا في الوقت الذي يعلنون فيه إن العلم مستقل عن النظرية فإننا لا نجد في عملهم أية مقدمة فلسفية أو منهجية لأنهم لم يكونوا يبحثون عن استخلاص النتائج التي تترتب عن أعمالهم والنزعة الوضعية الساذجة في العلم تكون دائماً خادعة وتدل على فقدان الوعي بإمكانياتهم وبماهية الأجراء الذي يقدمون عليه.

- الاهتمام بالوظائف المتنوعة للنسق الواحد من حيث أن النسق يسمح للكاتب بربط أوضاع مختلفة من المحافظة على نفس البطل (وظيفة أولى) او بالتعبير عن انطباعاته حول الاماكن التي زارها (وظيفة ثانية) أو بتقديم صور وصفية لشخصيات ما كان لها في ظروف أخرى أن تجتمع في نفس الحكاية (وظيفة ثالثة) وقد أضاف تينيانوف تفرقة هامة إلى مفهوم الوظيفة حيث رأى أنها تظهر في مستويات متعددة فالنسبة للوظيفة المسيرة Synnome وظيفة الاتساق يكون المستوى الأول هو المستوى التالي «الوظيفة البانية» Constructive بمعنى إمكانية أدراج الأدلة في عمل، ونجد في المستوى التالي «الوظيفة الأدبية» بمعنى أدراج الأعمال في الأدب. وأخير فإن الأدب كله

يدمج في مجموع الوقائع الاجتماعية بفضل وظيفته اللغوية[1].

واستطاع الشكلانيون أن يدخلوا في نزاع مع الرمزيين من أجل تخليص الإنشائية من أيديهم وتحريرها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية، وقادوها إلى طريق الدراسات العملية للوقائع وكانت الثورة التي أثارها المستقبلون ضد النظام الشعري للرمزية سنداً للشكلانيين؛ لأنها أسبغت على معركتهم طابعاً واهناً، وأدت إلى الانشقاق بين منظري الرمزية أنفسهم (١٩١٠ ـ ١٩١١م)[2].

ومن هنا بدأت بذور الوضعية العلمية Positivisme Scientifique التي ميزت الشكليين ورفضت المسلمات الفلسفية والتأويلات السيكلوجية والجمالية، ولذلك يقول ايخنباوم: «إن الشكلانيين في اعتراضهم على المناهج الأخرى انكروا ولا يزالون ينكرون وليس تلك الناهج في ذاتها وإنما الخلط اللامسؤول فيما بين علوم مختلفة وقضايا علمية مختلفة ولقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات Objects الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى»[3].

المرحلة الثانية: امتدت من عام ١٩٢١ ـ ١٩٣٠م وشهدت هذة المرحلة في النظرية الشكلية انتشار القواعد النظرية في مجالات اهتمام أوسع تشمل الشعر والدراما والمسرح والسينما والحكايات الشعبية والعادات، غير أنها شهدت خلافاً بين جماعتي بطرسبورج وموسكو بسبب العلاقة التبادلية Mutual بين دارسة الأدب واللسانيات، فقد تحول شيوخ الابوياز من مؤرخي أدب إلى اللسانيات بحثاً عن مجموعة من الأدوات التصورية التي يحتاجون إليها للسيطرة على مشاكل نظرية الأدب وفي المقابل كان المسكوفيون من دارس اللغة وجدوا في الشعر

---

(١) انظر: ت. تودوروف في تمهيده لنظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص٢٠.

(٢) انظر: بوريس ايخنباوم، بحث نظرية المنهج الشكلي ضمن كتاب: الشكلانيون الروس، ص٣٣ ـ ٣٤.

(٣) نفسه، ص٣٥.

الحديث مجالاً لاختيار فرضياتهم المنهجية، وفى هذه الفترة أيضاً انتشرت الشكلية من الاتحاد السوفيتي الى تشيكوسلوفاكيا وبولندا وغادر رومان ياكبسون عام ١٩٢٠م موسكو وأصبح عضواً مؤسساً في حلقة براغ الألسنية التي كان اسمها صدى لحلقة موسكو الألسنية ثم انتشرت نظرية الشكلية الروسية إلى أوروبا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وكان يوجد ما يشبهها في الغرب خاصة في فرنسا كالبنيوية الفرنسية في أعمال بعض الأعلام مثل كلود ليفي شتراوس Claude Levi-Strauss ورولان بارت Roiand Barthes فقد تعرف شتراوس على البنيوية في اتصاله المباشر مع ياكبسون الشكلي السابق في نيويورك، وكان لترجمة تزفيتان تودورف Tzvetan Todorov في أوائل الستينيات لعدد من إعمال الشكليين الأساسية إلى الفرنسية أثرها الفعال على كتابات بارت وآخرين[١].

وفي هذه المرحلة اتسع مفهوم «الشكل» عند الشكلانيين الروس، وضمنوا مفهوم الشكل معنى «التكامل» ومزجوه بصورة العمل الفني وحدته إلى درجة أن هذا المفهوم لم يعد يتطلب أي مقابلة إلا بالنسبة لأشكال شخصية ذات صفة جمالية. لقد أبرز تنيانوف بأن مادة الفن الأدبي متنافرة وتتضمن دلالات مختلفة، وأن عنصراً يمكن أن يرتقي على حساب عناصر أخرى، بحيث تجد هذه العناصر نفسها نتيجة لذلك وقد تغيرت وأحياناً انحطت. وربما صارت مجرد توابع محايدة، من هنا يستخلص أن مفهوم المادة لا يتعدى حدود الشكل، فالمادة هي أيضاً شكلية، وأنه من الخطأ الخلط بينها وبين عناصر خارجة عن البناء، زيادة على ذلك فإن مفهوم الشكل قد أثر بملامح الديناميكية من حيث أن وحدة العمل الأدبي ليست كياناً متناسقاً مغلقاً، لكنها تكامل ديناميكي يتوفر على سيرورته الخاصة، إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية، ولذا يجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي»[٢].

---

(١) للمزيد انظر: ديفيد بشبندر، نفسه، ص١٠٠ ـ ١٠٢.

(٢) بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص٥٨ ـ ٥٩.

ومن ثم يتضح أن الشكل قد تطور تطوراً ملحوظاً ولم يعد يقتصر على الهيكل الخارجي للعمل، بل أصبح يشمل المادة والتراكيب والأنساق النوعية في النص. وأصبح مفهوم الشكل مفهوماً متكاملاً من حيث المبنى والمعنى والتركيب والدلالة. وهذه نقلة نوعية تضاف للشكلانيين عندما استطاعوا تجاوز التفرقة بين ما كان يسمى الشكل أو المضمون والنظر إليهما نظرة اندماجية واحدة تنصهران في بوتقة الشكل المتكامل.

ومن ثم أصبحت الحركية والتعددية سمة من سمات الشكلية في هذه المرحلة لذلك يقول ايخنباوم: «في دراستنا لم نكن نتعرض لقضايا بيوغرافيا أو سيكلوجية الخلق، مفترضين أن هذه القضايا الهامة جدّاً والمعقدة جدّاً يجب أن تحتل مكانتها في علوم أخرى. لقد كان يهمنا أن نعثر في التطور على ملامح القوانين التاريخية، لهذا تركنا جانباً كل ما يظهر من وجهة النظر هذه كعارض ولا يرتبط بالتاريخ. إننا نهتم بسيرورة التطور ذاته، بديناميكية الأشكال الأدبية، في حدود قدرتنا على رؤيتها في وقائع الماضي»[1].

فإذا كانت الشكلانية تُعنى في المقام الأول بشكل النص الأدبي أكثر من محتواه، فإنها تنظر إلى الشكل نظرة دينامية متعددة، فالحياة لا تقف عند نمط ثابت، ومن ثم لا يقف الشكل عند نسق أحادي، بل تتعدد أنماطه وفقاً لتعدد المعاني والدلالات، فأهم ما يميز الشكلية طريقتها «الجدالية» Eristic في التنظير؛ رفضها لاختصار تنوع الفن في نسق تفسيري واحد . كفى «أحادية» هذا ما أعلنه ايخنباوم في عام ١٩٢٢م: «إننا نؤمن بالتعددية إن الحياة متشعبة ولا يمكن اختصارها في قاعدة واحدة»[2].

ويتضح من رؤية ايخنباوم أن النقد الشكلي لم يقتصر على بعد أحادي في تفسير العمل الأدبي، بل إن حركية النص تخضع لحركية الواقع والتاريخ، وعليه تتعدد الأبعاد الدلالية للنص وفقاً لمتغيرات الواقع؛ بل إننا نجد أن هذه

(١) نفسه، ص٦٥.

(٢) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر، ص١٠٠.

التعددية الشكلية تظهر في المرحلة الشكلانية الثانية أكثر من الأولى؛ لأن المرحلة الأولى التي مثَّلها شاكلوفسكي من ١٩١٥ ـ ١٩٢٠م، كانت معنية إلى حد كبير بتحليل بنيات المعنى، واكتشاف طبيعة الأدبية، ونحت عن محاكاة الواقع، كما ابتعدت عن الانشغال بالتاريخ والاجتماع والسياسة وعلم النفس، بينما تطورت هذه التعددية في المرحلة الثانية ١٩٢٠ ـ ١٩٣٠م وبدأت تنفتح على أنماط الواقع وتتيح قدراً من الاتساع والتعدد والتطور كما رأينا عند ابخنباوم.

* * *

ولم تقف رؤية هؤلاء النقاد الشكلانيين عند النص الشعري بل تجاوزت ذلك إلى قضية السرد narration، حيث شكل السرد narration آلية آخرى من آليات المنهج الشكلي، وقد عني بدراسة السرد العديد من النقاد الأوروبيين والعرب بداية من العقد الثاني من القرن العشرين وحتى نهايته، وربما يصعب حصر كل الدراسات الأوروبية والعربية التي عنيت بالسرد نظرياً وتطبيقاً؛ لأن هذه الآلية كان لها نصيب الأسد قياسا بالآليات الأخرى للمنهج الشكلي كالمتن الحكائي أو النسق أو التحفيز.

وترجع بدايات الاهتمام بالسرد إلى الشكلانيين الروس لا سيما ايخنباوم في دراسته حول نظرية النثر، فقد أشار إلى «أوتو لودفيج Otto ludwig» وكيف أنه فرق بين شكلين من السرد:

الأول: السرد بالمعنى الحرفي للكلمة، وفيه يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين، فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساس.

والثاني: السرد المشهدي، وفيه يكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة؛ ويكتفي من القسم الحكائي narration بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه، بمعنى أنه يقتصر عملياً على الإشارة المتعلقة بالمشهد، وهذا النوع من السرد يذكر بالشكل المسرحي[١].

---

(١) انظر: ايخنباوم، حول نظرية النثر، نظرية المنهج الشكلي، المرجع السابق، ص١٠٧.

ولم يقف تقسيم السرد عند أوتولود فيج فحسب بل أشار إليه توماشفسكي أيضاً في نظرية الأغراض فرأى أنه «يوجد نمطان رئيسيان للحكي: سرد موضوعي objectif، وسرد ذاتي subjectif، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه، ويمكن للنظامين أن يختلطا ففي السرد الموضوعي يتتبع الراوي عادة مصير شخصية معينة، فنعرف بطريقة متتابعة ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية»[1].

ويتضح في تفسير توما شفسكي مدى اهتمامه بالعلاقة بين السرد والمتن الحكائي، وأن هذا التقسيم يخضع لهذه العلاقة، وعني بالسرد أيضاً رومان جاكوبسون أحد أعضاء الجماعة الشكلانية كما يتضح لنا أيضاً «أن العناية بالسرد ظهرت مع ظهور الشكلانيين الروس في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، ثم توالت الاهتمامات بنظريات السرد في الدراسات البنيوية بمختلف اتجاهاتها ومدارسها فعنى بالسرد كل من ميخائيل باختين وفلاديمير بروب Vladimir Prop (وجيراجنيت G. Genette). وجوناثان كلير Jonathan Culler، وروبرت شولز Robert، ونورثروب فراي Northrop Frye، ووابن بوث Wayne Booth، وكلود بريموند Claude Bremond، وأ. ج. جريماس A.J. Greimas وغيرهم»[2].

على أن مثل هذه الرؤى لا تحول دون وجود نظرية شمولية في السرد تحاول أن تفيد من كل الاتجاهات السردية؛ لأنه لا توجد نظرية سردية واحدة مسلَّم بها لدى كل التيارات النقدية، وعلى الرغم من مثالية هذه الفكرة لكنها

---

(١) نفسه، ص١٨٩ ـ ١٩٠.

(٢) للمزيد انظر: والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة ت. حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٤ وما بعدها.

قد توجد، ونلخص من ذلك إلى أن الدراسات التي عنيت بالسرد عديدة وشكلت تيارات واتجاهات مختلفة بداية من المدرسة الشكلانية الروسية ونهاية البنائية بمختلف أنماطها واتجاهاتها وأقطارها.

ولسنا بصدد العرض التاريخي للدراسات التي عنيت بالسرد في الدراسات الأوروبية والعربية لأنها امتدت قرابة قرن، ولكننا بصدد التنويه إلى مدى أهمية الدراسات السردية في نقد الرواية الأوروبية والعربية، مدى انبثاقها من المدرسة الشكلانية وتطورها منذ العقد الثاني من القرن العشرين وحتى نهايته وتداخلها مع الدراسات البنائية والدلالية في الاتحاد السوفيتي وفرنسا وانجلترا وأمريكا وغيرهم.

ومن ثم يصعب الوصول إلى مفهوم محدد للسرد يتفق عليه كل النقاد الشكلانيين والبنائيين؛ لأن المفهوم يخضع للتيار أو الاتجاه السردي الذي يتبناه كل فريق بمعزل عن الآخر، ولسنا في مجال العرض التاريخي لمفهوم السرد كما ذكرنا؛ لأن كل مفهوم يتشكل وفق الاتجاه أو التيار السردي الذي يتبناه فريق معين من النقاد، أو مدرسة نقدية بعينها.

على أننا نستطيع القول؛ إن السرد يعني بالطريقة التي تحكي بها القصة بداية من الراوي وصولاً إلى المروي له مروراً بالقصة المحكية. أو هو ذلك المعنى الذي أراده بعض النقاد والذي يعني «بالكيفية التي تروي بها القصة عن طريق الراوي والقصة والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[١].

وفي الربع الأخير من القرن العشرين انتشرت الدراسات السردية للرواية العربية في نقدنا المعاصر. وعلى الرغم من غلبة الجانب النظري على التطبيقي إلا أن محور السرد احتل مساحة كبيرة في النقد التطبيقي الروائي في البلاد العربية. وبدأت الدراسات السردية النظرية تفرض وجودها في الأدب العربي المعاصر عندما بدأت العربية تعني بترجمة النقد الشكلاني الروسي والأوروبي،

(١) انظر على سبيل المثال: د. حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٤٥.

والنقد البنيوي الإنجليزي والفرنسي والأمريكي[1].

كما أن الدراسات النصية المعاصرة للرواية العربية لا سيما العقود الأخيرة جاءت متأثرة إلى حد كبير بالدراسات الشكلانية الروسية والأوروبية والبنائية والدلالية، وقد بدا هذا واضحاً منذ الثمانينيات وحتى الآن؛ لأن هذه الفترة عنيت فيها الدراسات النقدية الروائية بالتحليل الداخلي للنص، من حيث التركيز على آليات السرد الحكائي مثل المقاربات الشكلية؛ والمتن الحكائي؛ والمبنى الحكائي؛ والسرد والتحفيز واقتران هذه الدراسات بالمعطيات العلمية.

---

(١) انظر على سبيل المثال: الدراسات الشكلانية والبنيوية التي ترجمت إلى العربية وساعدت في الشيوع الدراسات السردية الروائية في النقد العربي، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- دراسة تزفتان تودوروف، الشكلانية في الأدب، ترجمة: منجي الشملي، حليات التونسية، كليات، ع١٣، ١٩٧٦م.
- دراسة الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م.
- دراسة اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: الدكتور جابر عصفور، دار آفاق عربية، سلسلة الكتب الشهرية، بغداد، ١٩٨٥م.
- دراستا تزفتان تودروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦م.
- الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.
- دراسة ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٨٧م.
- دراسة رامان سلدن، نظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: الدكتور جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩١م.
- دراسة روبرت شولز، السيميا والتاويل، ترجمة: سعيد الغانمي، عمان، الأردن، ١٩٩٤م.
- دراسة امبرتوايكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦م.
- دراسة جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهجة، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الازدي، عمر حلي، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.
- دراسة والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.
- آلان روب جرييه، لقطات، ترجمة ودراسة: عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
- وهناك عشرات الدراسات السرية الأخرى المترجمة في شتى أنحاء الوطن العربي، وقد أدت بدورها إلى ازدهار الدراسات السردية في النقد الروائي العربي.

وبرغم أننا ندرك أن هذه الدراسات في علمنتها للنص تنطلق من اللغة؛ لأن اللغة هي أكثر المعايير العلمية توافقاً مع عملية الدراسات النصية. وأن لكل لغة معناها الدال على مبناها، نقول على الرغم من ذلك إلا أن الدراسات النصية التطبيقية للرواية العربية انطلقت من الدراسات الشكلانية الأوروبية. ومن ثم اعتمدت في معظمها على صب النص الروائي العربي في قوالب شكلانية أوروبية جاهزة. فجاءت خصوصيتها محدودة إلى حد كبير. لكن هذا لا ينفي الطفرة النوعية في محيط الدراسات النقدية للرواية العربية.

وقد يكون لهؤلاء النقاد العرب بعض العذر؛ لأن نقدنا العربي القديم برغم اهتمامه بالجوانب الشكلية والفنية إلا أنه غاب عنه الاهتمام بالسرد الحكائي لهيمنة نظرية الشعر عليه في معظم الدراسات النقدية القديمة، لكن هذا لا يعفي نقادنا المحدثين من محاولة فهم النظريات الشكلانية المعاصرة وهضمها هضماً جيداً. والأخذ منها بما يتوافق مع خصوصية النص الروائي العربي، دون إقحام مفاهيم شكلانية أوربية قد لا تتوافق وخصوصية النص الروائي العربي، أو استعادة قوالب نقدية جاهزة وصب النص الروائي فيها. وهذا مما يسبب حيرة الناقد العربي المتلقي للنص الأدبي.

ونظراً لتعدد قضايا السرد الروائي وحرصاً على المنهجية العلمية في دراستنا للنقد الشكلي. فقد حاولنا الإفادة من الجهود النقدية الأوروبية حول الشكلانية والسردية في ضوء المعيارية النقدية التي نسعى إليها؛ أي: لا بد للدراسة الشكلانية والسردية من معايير أقرب لروح العلم منها إلى الفن دون إقصاء للبعد الجمالي في النص، بل ضرورة أن تساعد هذه المعيارية في كشف جماليات النص وفض مغاليقه. وحاولنا أن نضيف للمعايير الشكلانية والسردية الأوروبية معايير أخرى ـ من قبلنا ـ تتوافق وأبعاد النص الروائي العربي.

وإمعاناً في الدقة والتحديد قمنا بالتطبيق على بعد واحد من أبعاد السرد الروائي وهو عنصر «التحفيز» في دراستنا التي أشرنا إليها «آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية»[١] وفق تصور شلوفسكي وتوماشفسكي عند

(١) انظر: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية، وبخاصة المبحث التطبيقي، ص٧٣ ـ ٢٠١.

الشكليين وما طرأ علي هذا التصور من تطور عند بعض البنيويين خاصة تودروف وجريماس وما نراه نحن مناسباً من سمات أخرى لهذه الحوافز نتيجة التطور الذي لحق بالرواية المعاصرة، على أن التطور الذي لحق بالتحفيز عند البنيويين والمدارس النقدية بعدها جاء امتداداً للمدرسة الشكلية. ومن ثم سيكون تصورنا متوافقاً مع التطور التاريخي للحوافز أو التحفيز من ناحية، ومع واقع تطور الرواية المعاصرة من ناحية ثانية، ويراعي عدم تكرار انماط التحفيز أو الحوافز التي تكررت في سياق التطور النقدي للتحفيز من ناحية ثالثة، وعلاقتهما بالمتن الحكائي والمبني الحكائي من ناحية رابعة، ومن ثم جاءت دراستنا المعنية في مبحثين هما؛ المبحث التنظيري والمبحث التطبيقي، وقد عنى المبحث التنظيري بمحورين:

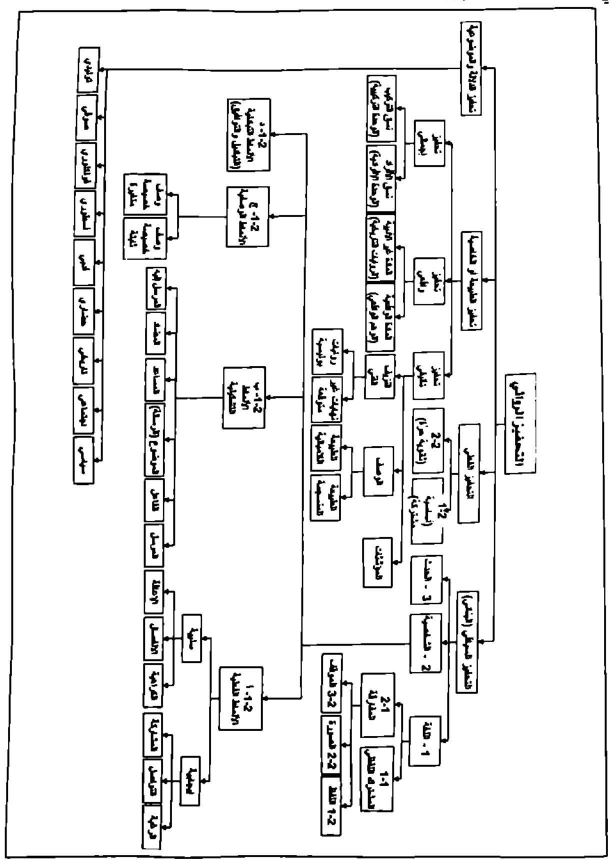
الأول: تناول مفهوم المنهج الشكلي وتطوره، بداية مع الشكلانيين الروس، ونهاية بالبنائيين.

والثاني: تناول آليات تشكيل هذا المنهج من حيث المقاربات الشكلية، والمتن الحكائي والمتن الحكائي والسرد والتحفيز.

أما المبحث التطبيقي فقد عنى بالتحفيز كنموذج تطبيقي من نماذج آليات المنهج الشكلي، وقد اشتمل الجانب التطبيقي على أربعة محاور؛ **الأول**: التحفيز السياقي «البنائي» من حيث التحفيز اللغوي، وتحفيز الشخصية، وتحفيز الحدث. **والثاني**: التحفيز الفعلي من حيث التحفيز الفعلي المركزي، والتحفيز الفعلي الفرعي، **والثالث**: تحفيز الطبيعة والخاصية من حيث التحفيز التأليفي والتحفيز الواقعي، والتحفيز الجمالي، **والرابع**: تحفيز الدلالة الموضوعية من حيث التحفيز السياسي والاجتماعي والأسطوري والنفسي والتوليدي وغيره.

على أننا راعينا تطور هذا النمط التحفيزي بداية من الخلية الأم له وهي آليات النقد الشكلي، وما طرأ على هذا النمط من تطور عند الشكلانيين والبنائيين والدلاليين، ونهاية بتصور كلى يفيد من الأطروحات السابقة ويضيف ما يراه متوافقاً مع تطور الرواية المعاصرة. وعلى الرغم من أن هذا النمط السردي يمكن تطبيقه على الإبداع الروائي عامة إلا أننا اقتصرنا التطبيق على

بعض الروايات العربية المعاصرة على سبيل التمثيل لا الحصر. وذلك وفق الشكل التالي (شكل التحفيز الروائي) الذي توصلنا إليه ليكون أنموذجاً للنقد الشكلي للسردية الروائية لا سيما عنصر التحفيز السردي فيها الذي تم تطبيقه في دراستنا المشار إليها.



ومن خلال الدراسة النظرية والتطبيقية للنقد الشكلي للسرد الروائي لا سيما التحفيز الروائي استطعنا الوصول إلى أن التحفيز التطبيقي جاء على النحو التالي:

● **التحفيز السياقي البنائي**: ويعني به اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء النص الروائي، والذي يكون لها دور في بناء المبنى الحكائي من حيث التوازي أو التصاعد أو التنازل، وذلك من خلال تحفيز اللغة والشخصية والحدث، أما التحفيز السياقي للغة فقد اعتمد على المشترك اللفظي وهو البنية المركزية اللفظية التي تتكرر في كل سياقات النص، وتشكل لازمة أساسية في السياق الروائي وعلى لغة المفارقة سواء كان على مستوى اللفظ أو الموقف أو الصورة.

أما تحفيز الشخصية فيعني به تناول الكاتب لشخصية ما بحيث تكون هذه الشخصية حافز لشخصية أخرى أو موقف أو رؤية أو حدث، وتمثل تحفيز الشخصة في أربعة جوانب:

١ ـ التحفيز الفعلي للشخصية: أي: الأفعال التي تقوم بها الشخصية، وتشكل حافز للأحداث والأدوار التي تقوم بها، سواء كانت هذه الافعال إيجابية كالرغبة والتواصل والمشاركة، أو سلبية كالكراهية والانفصال والإعاقة.

٢ ـ التحفيز التشكلي للشخصية: ويعني به الأنماط التي تسهم في تشكيل مقومات النص الحكائي ممثلة في المرسل والفاعل والموضوع والمساعد والمضاد والمرسل إليه، حيث تعد هذه الأنماط بمثابة الحوار الذي يقوم عليه تشكيل النص وبنائه.

٣ ـ التحفيز الوصفي للشخصية: ويعني به وصف الشخصية الذي يكون حافزاً لوصف خصيصة ثابتة أو متغيرة فيها.

٤ ـ التحفيز التبادلي للشخصية: ويعني به تحفيز التباديل والتوافيق بين الشخصيات الواردة في الرواية وطبيعة العلاقة التحفيزية بينهما.

أما تحفيز الحدث فقد شكّل ملمحاً بارزاً في الرواية المعاصرة، ويعتمد هذا النمط التحفيزي على التتابع السببي للحدث الروائي، وهو الحدث الذي يكون فيه كل حدث جزئي أو كلي حافزاً للحدث الذي يليه في المتن الحكائي أو المبنى الحكائي.

• **التحفيز الفعلي للمتن الحكائي**: ونعني به كل وحدة صغرى فاعلة في المتن الحكائي، سواء تشكلت هذه الوحدة من جملة أو عدة جمل أو موقف أو صورة أو لوحة روائية، وتتباين فاعليتها ما بين الفعالية الأساسية أو الجوهرية أو المشتركة، ونطلق عليها حوافز مركزية أو أساسية أو مشتركة والفعالية السنوية أو الحرة ونطلق عليه حوافز فرعيه أو سنوية أو حرة.

• **تحفيز الطبيعة أو الخاصية**: ويعني بطبيعة العمل الروائي وخاصيته من حيث التأليف أو الواقع أو البعد الجمالي حيث يشكل كل بعد من هذه الأبعاد تحفيز في المتن الحكائي، وينقسم هذا التحفيز إلى ثلاثة أقسام هي:

١ ـ التحفيز التأليفي: ويعني بتحفيز المؤثثات ووصف الطبيعة المنسجمة واللامبالية في المتن الحكائي، كما يعني بالتزييف الفني المقصود من قبل الكاتب حيث يعمد إلى تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية، ويترك له حرية افتراض الحلول أو أن يضع حلاً على غير توقعات المتلقي.

٢ ـ التحفيز الواقعي: ويعني بالمادة الواقعية والتي يتم تناولها في المتن الحكائي من خلال مزج مفردات الواقع وعناصره بالمادة الأدبية كما يعني أيضاً بمزج المادة غير الأدبية كالتاريخية أو السياسية أو غيرها بالمتن الحكائي.

٣ ـ التحفيز الجمالي: ويعني به نسق الأنماط الفنية والواقعية التي ترد في النص الروائي وتشكل نسقاً إفرادياً غير مألوف، أو نسقاً تركيبياً من عدة نصوص مختلفة، وقد يكون هذان النسقان غير مبررين أو مألوفين واقعياً، ولكنهما يكونان مبررين ومألوفين فنياً، وهذا التبرير الفني للنسقين الإفرادي والتركيبي هما اللذان يشكلا تحفيزاً جمالياً.

• **تحفيز الدلالة الموضوعية**: وهو التحفيز الذي يعني بالكشف عن

الأبعاد السياسية والاجتماعية والتاريخية والحضارية والأدبية والنفسية والأسطورية والفلكورية والصوفية والتوليدية في سياق المتن الحكائي.

وقد تم تطبيق كل هذه الأنماط التحفيزية وفق هذا التصور على بعض الروايات العربية المعاصرة، علها تكون لبنة من لبنات النقد الروائي التطبيقي المعاصرة لا سيما في مجال التحفيز الروائي.

المرحلة الثالثة

النقد التأويلي للنص

بداية من مطلع القرن الحادي والعشرين الميلادي أخذت النصوص النقدية والأدبية في التطور والازدياد، نتيجة انتشار وسائل الاتصالات المعلوماتية السريعة والحديثة، وتأثرت النصوص النقدية والإبداعية بهذا التطور، وكان على المتلقي أن يطور أدواته النقدية التي يستقبل بها النص شريطة ألا تكون رؤيته التحليلية قاصرة وتعني بجوانب نقدية معينة في النص وتغفل الأخرى، وكان السائد آنذاك هو نقد استجابة القارئ ودور المتلقي في النص، وانساقت الدراسات النقدية العربية حول قضية التلقي متجاهلة دور المبدع للنص ووسيلة الاتصال النصي والنص ذاته، وأخذت تلهث وراء دور المتلقي ولا شيء غيره.

وهنا انتابتنا الحيرة مرة أخرى كيف نروض هذه الدراسات ونروض النص ذاته وتتم معالجة النص معالجة نقدية شمولية دون أن تغفل أحد جوانبه، وفي الوقت نفسه تواكب حركة الدراسات النقدية حول عملية التلقي.

وحينئذ تبلورت لدينا آنذاك فكرة الشروع في نظرية نقدية تقوم على الاتصال الأدبي لتتوافق والمعالجة الشمولية للنص من ناحية وتتوافق مع ازدهار عصر المعلومات وتكنولوجيا الاتصال من ناحية ثانية، فقد أصبحت اللغة النقدية الرقمية المكثفة هي المعبرة عن إيقاع العصر وقيثارته، ولا مجال للإنشاء والإطناب في المعالجات النقدية، أضف إلى ذلك تقارب العلوم الإنسانية والتطبيقية إلى حد كبير، وتأثر اللغة الإبداعية والنقدية بإيقاع العصر ومتغيراته، كل ذلك أدى إلى التطلع لنظرية نقدية تتوافق وإيقاع العصر وفلسفته.

ولما كان النقد الأدبي الحديث عربياً وعالمياً قد تطور عبر ثلاث مراحل:

الأولى: مرحلة المناهج النقدية الكلاسيكية التي تعنى بالمؤلف وحياته وإبداعه والمتغيرات الحياتية التي مر بها والعوامل التي أثرت في تكوينه ومنها المنهج الاجتماعي، والنفسي، والتاريخي، والأسطوري وغيره وقد تبلورت إلى حد كبير في النقد التفسيري.

والثانية: مرحلة المناهج النقدية النصية التي عنيت بالنص الأدبي وأبعاده وجمالياته وطبيعته ومنها المناهج البنيوية بشتى أنواعها: الصوتية، والأسلوبية، والإحصائية، والتكوينية، والشكلانية، وغيرها، وقد تبلورت في النقد التشكيلي.

والثالثة: عنيت بالمناهج النقدية التأويلية لا سيما ما يتعلق منها باستراتيجية القراءة واستجابة القارئ وغيرها؛ أي: أنها جعلت اهتمامها منصباً على القارئ ودوره، وأنواعه؛ وقد تبلورت في نظرية التلقي والتأويل، لذلك رأينا ضرورة البحث عن نظرية نقدية تعالج النص معالجة شمولية في إطار الثورة المعلوماتية والاتصالية التي انعكست بدورها على النصوص الأدبية والنقدية.

ولما تبين لنا أن المراحل النقدية التي مر بها النص الأدبي لا تعالج النص معالجة شمولية على مستوى المناهج النقدية المطروحة، فالمرحلة الأولى: جعلت اهتمامها منصباً على المبدع، والثانية: اهتمت بالنص، والثالثة اهتمت بالقارئ للنص، والمعالجة الدقيقة للنص لا يمكن أن تقوم على ضلع واحد وتغفل الضلعين الآخرين، لذلك جاءت فكرتنا عن هذه الدراسة «نظرية الاتصال الأدبي» لتستكمل جوانب القصور النقدي في تلك المراحل، وتأتي متواصلة مع النظرية الأولى التي طرحناها في التسعينيات في دراستينا «من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري» ١٩٩٣م، و«الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري» اللتين أشرنا إليهما في المرحلة الثانية من هذه الدراسة، والتي تقوم على دراسة النص دراسة علمية معيارية

بداية من الصوت وصولاً إلى النص لإبراز القيم الجمالية فيه.

ولكن مع التطور النقدي والنصي في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين كان لا بد من البحث عن آلية نقدية تستوعب هذا التطور، فجاءت نظريتنا الثانية ـ نظرية الاتصال الأدبي ـ لكونها تشكل ضرورة علمية في معالجة النص الأدبي بداية من المرسل ونهاية بالارتداد العكسي.

وقد قمنا بتطبيق هذه النظرية على عدد من الدراسات النقدية التي نُشرت في دوريات ومؤتمرات علمية محلية ودولية منذ عدة سنوات وحتى الآن، ثم طُبقت على بعض الرسائل العلمية الجامعية في مختلف الأنواع الأدبية لطلاب الدراسات العليا في بعض الجامعات العربية.

ولما وجدنا أن الرؤية التنظيرية والتطبيقية لهذه النظرية قد نضجت والفكرة قد اكتملت، وأنه قد آن الأوان لطرح هذه النظرية النقدية، حتى نضع لبنة في صرح النظريات النقدية العربية والعالمية السائدة في العقود الأخيرة، لذلك شرعنا في وضع اللبنة الأولى لهذه النظرية لتكون مشروعاً علمياً أكاديمياً يفيد منه الباحثون. ويستدركون ما يرونه مناسباً.

ونحسب أننا من خلال هذه النظرية قد وضعنا تصوراً مبدئيًا لقضية جوهرية في النقد الأدبي المعاصر، وهي قضية البحث عن نسق منهجي علمي في دراسة النص الأدبي، يسهم في تشكيل نظرية نقدية تكاملية، بدلاً من الدراسات التي عنيت بجانب واحد في دراسة النص؛ كتلك التي درست النص بعيداً عن محتواه، وعزلته عن التراكيب الاجتماعية التي أنتجته، أو التي عنيت بالمؤلف وتركت ما عداه، أو التي عنيت بالمتلقي وأهملت الجوانب النقدية الأخرى، وكلها أدت في كثير من الأحيان إلى عزل التنظير عن التطبيق، وفصل الرؤية عن الأداة، وإلى جمع أشتات متناقضة في النص وحشدها في الدراسة النقدية، دون توافق موضوعي بين عناصرها.

ومن ثم جاءت دراستنا «نظرية الاتصال الأدبي وتحليل الخطاب»[1]

---

(١) انظر دراستنا: نظرية الاتصال الأدبي وتحليل الخطاب، القاهرة، ٢٠١٤م.

لتعالج هذه الإشكالية الجوهرية، ووصلت إلى تصور نقدي يعالج النص الأدبي بداية من المؤلف مروراً بالنص عبر الوسيلة الأدبية، ونهاية بالمتلقي والارتداد العكسي.

* * *

على أن هذه النظرية جاءت امتداداً لمراحل عديدة مر بها النقد اليوناني ثم النقد العربي القديم ثم النقد الأوروبي الحديث ونهاية بالنقد العربي الحديث المتأثر بالمدارس الأوروبية النقدية الحديثة، لكننا لسنا بصدد العرض التاريخي لهذه النظرية وتطورها، ولكننا نشير فقط للمراحل الاخيرة التي وصلت إليها في النقد الأوروبي والعربي.

ويمكننا القول: إن النقد الجديد في أوروبا يعد في طليعة المدارس النقدية التي عنيت بالعلاقة بين النص ومتلقيه بداية من عشرينيات القرن العشرين الميلادي عندما نشر جون كرورانسون (John Crowe Ranson) كتابه النقد الجديد (The new criticism)، الذي حاول فيه أن يجعل قراءة النص الأدبي أكثر علمية؛ أي: أنه حاول أن يقدم قراءة جديدة للنص الأدبي، أو بالأحرى آلية معينة لكيفية قراءة النص. وقد نشأ النقد الجديد استجابة لثلاثة تطبيقات في القراءة انتقلت من القرن التاسع عشر هي؛ نزعة الأدب الرفيع (belle-Lettrism) والانطباعية (impressionism) والتاريخية (historicism)[(١)].

ونزعة الأدب الرفيع اقترنت بالمواقف والكتابات الرومانتيكية في القرن التاسع عشر، ويتمتع كاتبها بحساسيات خاصة، وهذا يستتبع بالضرورة قارئاً نموذجياً لهذه الأعمال ويتمتع بحساسية مماثلة؛ أي: أن المتلقي والقارئ بنزعة الأدب الرفيع لا بد أن يكون له حساسية خاصة في تلقيه للعمل الأدبي، كما أن الانطباعية تستند إلى الجوانب الوجدانية والنفسية والذاتية. والتاريخية تستند إلى الوثائقية، ولم تتجه أي من هذه التطبيقات إلى النص الأدبي ذاته

---

(١) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، ص٢٥.

واعتمدت على الحساسية الخاصة للقارئ، ولذلك تم رفض هذه الفكرة لأن الحساسية الخاصة للقارئ تختلف من قارئ لآخر، ومن ثم يفتقر الحكم النقدي إلى المعيارية الدقيقة في الحكم على النص الأدبي.

على أننا ندرك أن النقاد الجدد لم يقدموا نظرية واحدة متجانسة، بل تعددت رؤاهم النقدية، فمنهم من عنى بالنقد المعملي (practical) مثل (ريتشاردز) (J.A. Richards) وآخرون، وكانت نظريتهم لغوية بصورة أساسية، وتبنى (ريتشاردز) في مناقشته لوظيفة الأدب مقاربة لفحص سيكولوجية القارئ واستجابته العصبية للنص كوسيلة لخلق الانسجام بين عقل القارئ وشعوره في عملية إدراكه لمعنى النص[١].

ومنهم من نادى بترسيخ شريعة أدبية تدعى بكلمات عنوان واحد من كتب ليفز «التقليد العظيم» (the great tradition) وكانت خواص هذا التقليد أخلاقية بالدرجة نفسها التي كانت بها أدبية، وكانت أصالة المشاعر وإخلاصها على سبيل المثال تعد مهمة في العمل الأدبي[٢].

ومن هؤلاء ليفز (F.R.Leavis) الذي أسس مع زوجه (G.D.Leavis) مركزاً لدراسة النظرية والنقد في جامعة كمبردج، كما أسس معها أيضاً مجلة «Scruting» وهي مجلة فصلية صدر عددها الأول في مايو ١٩٣٢م، وهاجم ليفز وجماعته ما أطلقوا عليه انتشاء اللفظ الأدبي وقوة العصابات وتبريراتها، وكانت هذه الجماعة مشكلة من مجموعة من الشباب الزملاء في المدرسة والجامعة.

ولذلك انتقلت هذه الجماعة بالمعايير النقدية خطوة صوب الموضوعية، حيث استبعدت ما أطلقوا عليه باللفظ الأدبي ونبذوا أدب عصر إدوارد الذي أعجبت به النخبة المثقفة باعتباره عقيماً وشاحباً، ونادت بترسيخ نقد أدبي أكثر تحرراً وأمانة على المستوى الفكري من خلال الأصالة الفكرية المواكبة لروح

---

(١) انظر: المرجع سابق، ص٢٩.

(٢) انظر: المرجع سابق، ص٣٠.

الدافع آنذاك إلى جانب أصالة المشاعر وإخلاصها في العمل الأدبي.

وانعكست هذه الرؤى النقدية للنقاد الجدد على منظورهم للمتلقي في النص الأدبي، فقد قاوموا القراءة الانطباعية والذاتية التي تعكس وجهة نظر القارئ فقط، والتي تختلف بدورها من قارئ لآخر دون الاستناد إلى مفاهيم نقدية أو معيارية محددة، بل يستند إلى مزاجه الخاص في لحظة القراءة، وقد تتغير هذه الأمزجة للنص ذاته، وللقارئ ذاته من وقت لآخر وفق الحالات الشعورية للقارئ لحظة القراءة.

ومن هنا وقف النقد الجديد عند بعض الأسس المعيارية في عملية القراءة والتلقي، فافترض لضمان ثبات النص الشعري وجود متلقيين اثنين له، **أولاً**: يوجد المتلقي المزعوم (ostensible) أو الظاهري (apparent): المحبوب الذي يخاطبه الناس، ذات المتكلم، الأمة ... إلخ، **والمتلقي الثاني**: قارئ مثالي (idealized reader) كمقابل للقارئ الحقيقي[1].

وقد واكب النقد الجديد (الأنجلو أمريكي) في مراحله الأولى الشكلية الروسية، والبنيوية الفرنسية (السوسيرية saussurean) ولذلك نجد أوجه التشابه بينها لا سيما التشابه بين الشكلية الروسية والبنيوية بتأثير نظرية سوسير (saussure) على تفكير الشكليين الباكر، خاصة على تفكير الألسني رومان ياكبسون (Roman Jakobson) بواسطة أعمال سيرجي كارشفسكي (sergei karchevsky) الذي كان تلميذاً لسوسير[2]، واستطاع رومان ياكبسون أن يقف عند دور القارئ في النص، وعلاقته باللغة بداية من المرسل مروراً بالرسالة والوسيلة ووصولاً إلى المتلقي.

ويُعد كتاب نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية (Reader - Response Criticism from Formalism to Post-Structuralism) لجين.ب. تومبكنز (Jane P.Tomphins) من أهم الدراسات التي عنيت بدور

(١) نفسه، ص٣٩.

(٢) نفسه، ص٩٧.

القارئ بداية من المرحلة الشكلانية في بدايات القرن العشرين وحتى مرحلة ما بعد البنيوية في النصف الثاني من القرن العشرين، ويعرض لتطور مفهوم القارئ بداية من ريتشاردز (I.A.Richards) في عقد العشرينيات من القرن الميلادي الماضي مروراً بهاردنج (D.W.Harding) في عقد الثلاثينيات حتى يستقر عند مفهوم والكرجبسون (Walke Gibson) عن القارئ الصوري ١٩٥٠م.

ويتجلى مفهوم القارئ في مقالة جبسون فقط كسبيل لبلوغ كنوز متحررة أخرى في النص فالقارئ الصوري - كما يوحي اسمه - ليس قارئاً حقيقياً بأي معنى على الإطلاق، ومع ذلك وبتأمل استرجاعي فإنه يشكل الخطوة الأولى في سلسلة تتهشم تدريجياً خلال الحدود التي تفصل النص عن منتجيه ومستهلكيه، ويعيد تشكيله بوصفه نسيجاً ليس لخيوطه بداية ولا نهاية، «لقد قدم جبسون مفهوم القارئ الصوري كمقابل للقارئ الحقيقي من خلال التناظر مع التمييز المعروف بين الشخصية المتخيلة (persona) والمؤلف الحقيقي، فالشخصية التخيلية في سياق شكلاني تقوم بخلق مسافة بين النص الأدبي وأصله في التاريخ عبر إدخال مؤلف آخر بين المؤلف وإنتاجه، والقارئ الصوري عند جبسون هو أيضاً قارئ نصي محض، ولكنه يحول الانتباه من النص إلى التأثيرات التي يحدثها النص»[1].

وهنا نجد جبسون يبرز دور القارئ في النص، ويضفي على النص موروثه الثقافي ويتشكل النص وفق وعي القارئ، «ويتيح مفهوم القارئ الصوري للناقد أن يعبر عن المواقف الاجتماعية المتضمنة في نص ما عبر إعادة تشكيل أنواع الفهم والتشارك التي يبلغها الرواة والقراء بواسطة الشخصيات (characters)... والدارسون الذين يعون الهويات المتنوعة التي

---

(١) جين.ب. هومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم - علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩م، ص١٩.

يفترضونها كقراء سيكونون قادرين على تكوين أحكام قيمية عن الأدب[1].

إن جبسون يحاول إبراز دور القارئ وفي الوقت نفسه يحاول مواكبة معايير النقد الجديد، وذلك عن طريق زحزحة بؤرة الانتباه من النص باتجاه القارئ، ويستخدم فكرة القارئ لإنتاج نوع جديد من التحليل النصي؛ أي: أنه يحاول توظيف دور القارئ لخدمة تحليل النص، وبذلك يكون قد واكب أمرين؛ **الأول**: تحليل النص من منظور النقد الجديد، **والثاني**: إبراز دور القارئ، من منظور نقد استجابة القارئ وهو الاتجاه الذي فرض نفسه بعد مدرسة النقد الجديد.

ولا تقف وظيفة القارئ الصوري عند حد التحليل النصي، ولكن له وظيفة أخرى تتمثل في الإقناع؛ أي: في النصوص الفرعية البينية مع الأجناس الأدبية كالنصوص الإعلامية في اللغة الصحفية والإعلامية، ولذلك يقول (والكرجبسون): «يمكن أن يكون القارئ متعيناً بوضوح أكبر في الأجناس الأدبية الفرعية المستخدمة ببساطة للإقناع مثل الإعلان والدعاية تماماً»[2].

ويُعنى (جيرالدبرنس) بدور المرسل والمتلقي، أو إن شئنا الدقة بدور الراوي (narrator) والمروي عليه (narrate) في تحليل النص وكشف أبعاده ومضامينه، وهو يشبه إلى حد كبير العلاقة بين المتكلمين والقراء الصوريين عند (جبسون)، ويفرق بين أنواع عديدة من القراء الذين يخاطبهم النص، فهناك القارئ الحقيقي (الشخص الذي يمسك كتاباً بيديه) والقارئ الفعلي (virtual) وهو نوع من القراء يعتقد المؤلف بأنه يكتب له، قارئ يمنحه المؤلف وسائل وقابليات وميولاً معينة، والقارئ المثالي (ideal) «وهو الشخص الذي يفهم النص فهماً تامّاً ويتذوق كل دقائقه»[3].

وهنا تتشكل عدة وظائف للمروي عليه أو القارئ من وجهة نظر

---

(١) انظر: جين.ب. هومبكنز، مرجع سابق، ص٢٠.

(٢) والكرجبسون، بحث المؤلفون والمتكلمون والقراء، منشور ضمن كتاب نقد استجابة القارئ، مرجع سابق، ص٤٤.

(٣) انظر: جين. ب. تومبكنز، مرجع سابق، ص٢١.

(جيرالدبرنس) منها أن يشكل المروي عليه جسراً للتواصل بين المؤلف والقارئ، ويساعد على وصف الراوي، ويوضح طبيعة الموضوع؛ أي: أن القارئ يسهم في فض مغاليق النص من خلال تواصله مع الراوي. «ويشترك (ميشيل ريفاتير) مع (جبسون وبرنس) فيما يفترضانه من أن المعنى الأدبي يكمن في لغة النص، ولكنه يهاجم فكرة أن المعنى يوجد مستقلاً عن علاقة القارئ به، ويرى أن المعنى الأدبي هو وظيفة لاستجابة القارئ لنص ما، ولا يمكن لهذا المعنى أن يوصف بدقة إذا أهمل الوصف الاستجابة»[1].

إن النص وفق رؤية ميشيل (ريفاتير) لا يفهم بمعزل عن القارئ، فالقارئ هو الذي يكشف أبعاد المعنى ودلالاته ويفض مغاليقه، وتشكل آليات الاتصال بُعداً محوريّاً عند (ميخائيل ريفاتير) من خلال مفاهيمه عن القارئ المثالي، واللانحوية والتناصية وكلها مفاهيم تشكل نواة أساسية لنظرية القراءة والتلقي الأدبي عند (ريفاتير) صاغ بعضها في كتابه «دروس في الأسلوبية البنيوية» (Essais de sty listique structural 1971)، والبعض الآخر في كتابيه الأخيرين «إنتاجية النص» (La production du Text 1978) و«سيميوطيقا الشعر» (Se'miotique dela poe'sie) واستند (ريفاتير) في نظرية القراءة والتلقي إلى اللغة لكونها أحد أهم عناصر الاتصال الأدبي، ورأى «أن الإشارات اللغوية التي تصدر من المرسل وتنبه القارئ أو المتلقي تمر عبر المراحل الآتية:

١ ـ يقوم المرسل بعملية الترميز لإنتاج الرسالة اللغوية، وهذا ما يشكل عامل الإثارة.

٢ ـ يلتقط المتلقي المثير المتمثل في الرسالة اللغوية، ثم يتعرف على كلماتها مقارنة مع ما تحفظه ذاكرته من ملفات.

٣ ـ يفهم المتلقي سنن الرسالة وذلك بعد تفكيك تراكيبها النحوية التي تحفظ الذاكرة وصورها وبنياتها»[2].

---

(١) جين ب. تومبكنز. مرجع سابق، ص٢٢.

(٢) انظر: Riffater' *Essais de sty listique struc turale*. P.42.

وهنا يتضح لنا من خلال نصوص (ريفاتير) مراحل العملية الاتصالية للنص الأدبي، فهو يبدأ بالمرسل منتج النص الأدبي من خلال اللغة والأفكار والموضوع الذي يبغي توصيله، وهذا النص المنتج الذي نطلق عليه الرسالة يصل إلى المتلقي فيتفاعل معه وفق مكوناته الثقافية، وينتج المتلقي نصّاً ارتدادياً يعكس فيه رؤيته تجاه هذه الرسالة أو النص المرسل.

ورأى (ريفاتير) أن صلة القارئ بالنص تكمن في التنبيه إلى البنية الأسلوبية للنص «لأن القارئ هو الهدف المختار بوعي من طرف المؤلف، فالإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة لا يمكن معها للقارئ أن يمر بجانبه، ولا أن يقرأ أيضاً دون أن يسوقه إلى ما هو جوهري»[(١)].

ويتابع (ريفاتير) «دور القارئ في معالجة النص فيرى أن القارئ مجبر على قراءة النص الشعري قراءتين، الأولى استكشافية والثانية هيرمينوطيقية، الأولى يصل فيها إلى الدلالة والثانية يجد نفسه فيها أمام التدليل؛ أي: أمام تعدد الأبعاد الدلالية، ويرى أن الظاهرة الأدبية ليست موجودة لا عند الكاتب ولا في النص، ولكن في علاقة النص بالقارئ»[(٢)]؛ أي: إن هناك نواة مركزية في كل نص أدبي يعبر عنها من خلال علاقة النص بالقارئ. ويكون أساس ذلك التحفيز المزدوج بين النص وقارئه بغية توسيع البعد الدلالي للنواة المركزية في النص.

وهنا نجد العوامل الستة للمرسل والمرسل إليه والذات والموضوع والمساعد والمعارض تقترن بعملية الاتصال، وبدون الاتصال الأدبي لا يمكن تحقق هذه العوامل في النص، ولا يقف الأمر عند (جريماس) فحسب بل نجده أيضاً عند (بريمون) و(جريماس) و(بروب) حيث تقوم الأدوار الرئيسية في الخطاب على عملية الاتصال الأدبي «فعند (بريمون) تقوم على المنفعل

---

(١) ريفاتير: تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحمداني. دار سال ط١، المغرب، ١٩٩٣م، ص٣٥.

(٢) حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص٧١، انظر:

Hichael Riffaterre: *L'illusion referentielle et Realite*. Seuil. 1982.p.92.

والفاعل والمحرض والحامي والمحبط ومحصل الاستحقاق. وعند بروب تقوم على البطل والباعث والمساعد والمعتدي، وعند جريماس تقوم على الذات والمرسل والمساعد والمعارض والمرسل إليه[1] وكلها تقوم على رباعية اتصالية - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - هي المرسل أو المبدع، والرسالة أو الموضوع، والوسيلة النصية، والمستقبل أو المتلقي، أو المرسل إليه، ونجد (امبرتو إيكو) يقف أيضاً عند دور القارئ في النص ويستخدم تعبير القارئ بدلاً من المرسل إليه، ومنتج النص بدلاً من المرسل أو المؤلف»[2].

وهنا تشكل العلاقة بين النص والقارئ محوراً بارزاً عند إمبرتو إيكو في كتابه النتاج المفتوح الذي ألفه بين عامي ١٩٥٨ - ١٩٦٢م «وانطلق فيه من قاعدة أساسية وهى أن الوظيفة الخاصة بالأثر الأدبي متمثلة أساساً في العلاقة بين القارئ والنص. لذلك نراه حريصاً في تعريفه للأثر الأدبي على جعله متضمناً لعاملين؛ **أحدهما**: النص الأدبي، **والآخر**: نوعية تلقيه، ونلمس حرصه على إعطاء دور للقارئ لا يكون أبداً على حساب وحدة النص، فإذا كان مستهلك الأثر الإبداعي يستخدم حساسيته الشخصية وثقافته وذوقه وميوله، فإن استجابة الأثر لتعددية القراء تدل على حيازة النص لصفة الأثر الجمالي بالفعل، وقابلية النص لتعددية القراءات هذه بقدر ما تدل على نوع من الغنى فإنها لا تفقده مع ذلك وحدته الخاصة؛ لأنه لا يتوقف أبداً على أن يكون دائماً هو نفسه»[3].

إن (اميرتو إيكو) يُعنى بطرفي معادلة الاتصال الأدبي وهما النص والمتلقي أو القارئ، وعلى الرغم من أن كونه لم يقف عند الأبعاد الرئيسية الأخرى للعملية الاتصالية مثل المبدع أو الارتداد العكسي أو الوسيلة

---

(١) للمزيد انظر: حميد لحمداني، مرجع سابق، ص٨٣.

(٢) امبرتوايكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، سنة ١٩٩٦م، ص٦١.

(٣) حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص٧٢، وانظر:

Umberto Eco.Notes sur La Semiotique de La reception Jn Actes Semiotique. Decuments.(L.N.L.F) 1987. p.10-17.

الاتصالية إلا أنه عنى بالقارئ إلى حد كبير، والبنية النصية التي تشكل جماليات النص ووحدته وتماسكه مهما تعددت القراءات، ولعل العناية بالنص والقارئ لدى العديد من النقاد الأوروبيين في النصف الثاني من القرن العشرين يرجع إلى سيطرة الدراسات النصية على المدرسة الفرنسية وإهمال دور المبدع؛ لأنه اقترن بالدراسات النقدية الكلاسيكية من منظورهم.

وانساق العديد من النقاد حول هذه الرؤية مغفلين العناصر الأخرى للعملية الاتصالية، وعلى الرغم من ذلك «فقد كان (امبرتو ايكو) ذكياً في تعامله إزاء موجة نظرية التلقي وكل الاتجاهات التي تحدث عن التجاوب والتأويل؛ لأنه لم يعارض أي اتجاه مهما كان تطرفه بشكل مباشر، ولكنه في الوقت نفسه تشبث بضرورة إقصاء جميع التأويلات الخاطئة، ولم يكن يفعل شيئاً سوى العودة للأقوى إلى نظرية المقصدية»[١]. ويُعنى بها مقصدية المتكلم ومقصدية النص، ويحاول (امبرتو إيكو) تفسير النص معتمداً على التكافؤ بين مقاصد المؤلف ومعطيات النص ودور القارئ.

ولم يقف الأمر عند هؤلاء النقاد في معالجتهم للاتصال الأدبي من خلال القارئ والمبدع والنص بل امتد إلي مدرسة تارتو (Tartu) التي ينتمي إليها (يورى لوتمان)، والتي ترى أن الفن لغة ذات وظيفة تواصلية تتمثل الأخبار ثم توصلها «ففي إبداعه وإدراكه للأعمال الفنية ينقل الإنسان ويتلقى ويختزن خبراً فنياً متميزاً»[٢].

* * *

ثم أخذت نظرية الاتصال في التطور باقترانها بنظرية التلقي منذ نهايات الستينات من القرن الماضي الميلادي عند (انجاردن) و(روبرت ياوس) و(أيزر) وقد عالج رومان انجاردن نظرية التلقي معالجة مغايرة لعمل الشكلانيين الروس، حيث اقترنت معالجته بالأبعاد الفلسفية الفنية والأدبية، أما

---

(١) حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص٧٣.

(٢) *La structure du texte artistique' Elourilotman*, Ed.gallimard: 31-37.

وانظر: حميد سمير، شعرية التواصل في التراث الأدبي، ص٥٥.

الشكلانيون الروس فاقترنت معالجتهم بالنص الأدبي منعزلاً عن سياقاته الاجتماعية والفلسفية التي أنتجته.

ويرجع اهتمام (انجاردن) بالرؤية الفلسفية في معالجة التلقي إلى كونه تلميذاً لأدموند هوسرل مستعيناً في المقام الأول بالقضايا الفلسفية، وعنى بالأعمال الفنية منذ عام ١٩٣٠م من خلال النموذج المثالي التنظيري لهذه الأعمال، فالعمل الفني الأدبي عنده هو بحث على تخوم الوجود (الانطولوجيا)، والمنطق ونظرية الأدب، وهذا يؤكد رؤيته الفلسفية للعمل الأدبي لا سيما الفلسفة الظاهراتية، وعلى الرغم من اهتمام (رينيه ويلك) والنقاد الجدد في النقد الجديد الأنجلو أمريكي برؤية إنجاردن للعمل الأولى لا سيما كتابه المنشور سنة ١٩٦٨م بعنوان «الخبرة بالعمل الفني الأدبي» إلا أنهم لم يهتموا بالمسائل الفلسفية التي انطلق منها إنجاردن[1].

إن العمل الأدبي من منظور (انجاردن) كيان قصدي صرف، أو خاضع لقوانين مختلفة بمعنى أنه عمل لا هو معين بصورة نهائية، ولا هو مستقل بذاته (كما هو الشأن في الأشياء الواقعية والأشياء المثالية على السواء)، ولكنه يعتمد بالأحرى على فعل الوعي. وهو يتشكل من أربعة طبقات أو أربعة أطوار كل منها يؤثر في سائرها، ومن بعدين متمايزين[2].

ويجمل (إنجاردن) هذه الطبقات الأربع للعمل الفني في الآتي: **الطبقة الأولى**: تعنى بالأصوات اللفظية التي تحمل المعاني وتعبر عن القيم الجمالية للنص من خلال المؤثرات الإيقاعية، **والطبقة الثانية**: تعنى بالوحدات الحاملة للمعنى سواء أكانت كلمات أو جملا أو وحدات مكونة من جمل متعددة، **والطبقتان الثالثة والرابعة**: تعنيان بوجهات النظر المؤطرة التي تظهر هذه الأشياء عن طريقها. وهذه الطبقات تشكل هيكلا أو بنية مؤطرة يقوم القارئ بإكمالها[3].

---

(١) للمزيد انظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص٨٤ ـ ٨٧.

(٢) انظر: ص٨٧.

(٣) انظر: روبرت هولب، مرجع سابق، ص٨٧ ـ ٨٨.

ونتيجة لاعتماد بعض وحدات النص على الإيهام، ووفقاً للنظرية الظاهرية التي اعتمد عليها (إنجاردن) يكون للأشياء جميعها عدد لا نهائي من المحددات، أو بمعنى آخر تتعدد دلالات النص تعدداً لا نهائيّاً من خلال الفجوات النصية التي يقوم القارئ بملئها.

ولا شك أن نظرية التلقي عند (إنجاردن) بمفهوميها الفلسفي والأدبي، عنيت بدور القارئ أو المتلقي، ولم تفسح المجال كثيراً للنص ومبدعه. لكنها كانت إرهاصاً لنظرية الاتصال الأدبي من حيث عنايتها بالمتلقي أو المستقبل للنص، ومدى تأثره بالنص الإبداعي.

وتطورت نظرية التلقي تطوراً كبيراً، وانتقلت من طور الرؤية الفلسفية عند (إنجاردن) إلى الرؤية الجمالية للأدب عند (روبرت ياوس)، فقد كانت محاولة ياوس للتغلب على الانقسام الثنائي الشكلاني ـ الماركسي تنطوي على النظر إلى الأدب من منظور القارئ أو المستهلك، والأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة فحسب، بل من خلال الذات المستهلكة؛ أي: من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور[١].

وهو بذلك حاول أن يزاوج بين الرؤيتين الشكلانية والماركسية من خلال الوسائط الجمالية والتاريخية للنص الأدبي، حيث تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية في حقيقة أن أول استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية مقارناً بالأعمال التي قرأت من قبل، والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به، وسينمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل، وبهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية[٢].

---

(١) انظر: روبرت هولب، مرجع سابق، ص١٥٢.

(٢) نفسه، ص١٥٣.

وهذا التكامل التاريخي الجمالي عند (ياوس) تم من خلال فكرته «أفق التوقعات» وهذا المصطلح تشكل قبل (ياوس) في الدوائر الفلسفية الألمانية عند (جادامر) و(هوسرل) و(هايدجر)، وعالم الاجتماع (كارل مانهايم)، وفيلسوف العلوم (كارل بير)، وعلى الرغم من وضوح مفهوم الأفق عند هؤلاء العلماء حيث كان يعني به مدى الرؤية التي تشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب، أو أنه جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة، نقول على الرغم من وضوح هذا المصطلح في الدرس الفلسفي والاجتماعي، إلا أنه ظل مبهماً في الدرس الأدبي عند (ياوس)، وأشير إليه بمسميات عديدة منها؛ أفق التجربة، بنية الأفق، التغيير في الأفق، والأفق المادي للمعطيات، ويقترح (روبرت ياوس) ثلاثة أشكال عامة من المقارنة لإنشاء الأفق هي:

١ ـ أن يكون الأفق من خلال المعايير المعهودة، أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة.

٢ ـ أن يكون من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية.

٣ ـ أن يكون من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي، أو بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية، وهذا ما يتاح دائماً للقارئ المتأمل في أثناء عملية القراءة بوصفه إمكانية للمقارنة[١].

ويربط (ياوس) بين أفق التوقعات واللسانيات النصية، ويرى «أن العملية العقلية في تلقي نص ما ليست بحال من الأحوال في الأفق الأولي للتجربة الجمالية مجرد مجموعة اعتباطية من الانطباعات الذاتية المجردة، ولكنها بالأحرى إنجاز لتوجيهات بعينها في عملية إدراك موجهة، يمكن فهمها وفقاً لدوافعها الأساسية وإشاراتها المثيرة، كما يمكن كذلك وصفها عن طريق اللسانيات النصية»[٢] وأفق التوقعات يرتبط بالمتلقي أو المستقبل للنص،

---

(١) انظر: روبرت هولب، المرجع السابق، ص١٥٧.

(٢) نفسه، ص١٥٩.

والنص يجسد الرسالة ومبدع النص يمثل المرسل وتفاعل المتلقي مع النص يمثل استجابة القارئ.

وتطورت نظرية التلقي تطوراً كبيراً عند (فولفجانج آيزر)، حيث رأى أن القارئ يجب أن يقوم بدور المشارك في إبداع العمل، وذلك باستكماله الجزء غير المكتوب من العمل، وهو جزء موجود في العمل ضمنيّاً ويرى «أن تجسد (concretization) نص ما في أية حالة يتطلب دور خيال القارئ، فكل قارئ يضيف أجزاء النص غير المكتوب؛ أي: فجوات النص: ويقول آيزر: نحن نعري ـ بوساطة القراءة ـ الجزء غير المصوغ لعمل أدبي ما، وأن ناتج هذه التعرية يمثل قصد النص، وقد تكون مقاصد النص متعددة، بل حتي لا متناهية، ولكنها ماثلة دائماً بشكل جنيني في العمل ذاته ومتضمنة فيه ومخططة من طرفه وأخيراً مستشفة منه»[1].

وتعد محاولة (آيزر) محاولة متقدمة نسبيّاً في إبراز وظيفة القارئ ودوره في النص لا سيما الدور التأويلي من خلال حل شفرات النص وإعادة صياغته، بل إعادة صياغة ذواتنا من خلال اكتشاف ما بدا يتقلص من وعينا، وهنا لا يكون دور القارئ وظيفيّاً بالنسبة للنص، بل وظيفيّاً بالنسبة لذواتنا أيضاً.

ولا شك أن (آيزر) قد أفاد من جهود (رومان انجاردن)، و(هانز جورج) و(جادامر)، و(ياوس) في بلورة رؤيته لمفهوم التلقي، واقترانه بالنص والمبدع والوسيلة الاتصالية، فقد عني (آيزر) بالواقع المحيط وكيفية تأثر المعني بهذا الواقع، كما أنه نظر إلى النص على أنه هيكل عظمي أو جوانب تخطيطية لا بد أن يقوم القارئ بتحقيقها أو تجسيدها، كما عني آيزر أيضاً بالقارئ الضمني، ويعرفه «بأنه حالة نصية وعملية إنتاج للمعني على السواء، فالنص يدمج كلاً من عملية تشيد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى

---

(١) جين تومبكنز، نقد استجابة القراءة، ص٢٥.

المحتمل من خلال عملية القراءة»[1].

ويُعنى (آيزر) أيضاً بالوظيفة النهائية لاستراتيجيات القراءة، ويرى أنها تجعل المألوف غريباً من خلال الصدارة والخلفية، والموضوع والأفق، وعالج (آيزر) نظرية التلقي بداية من المبدع مروراً بالنص، والوسيلة، والمتلقي، واستراتيجية القراءة، ونهاية باستجابة القارئ، وذلك من خلال آليات التفاعل بين النص والقارئ وفق العلاقة الاتصالية بين الأدب والاتصال.

وهذه العلاقة الاتصالية الأدبية يشكل النص والمتلقي فيها قطبين أساسيين، وقد تكون العلاقة بينهما علاقة تعادلية أو انحرافية، الأولى تقوم على وصول الطرفين إلى فهم ما مشترك، والثانية تقوم على عدم التناظر بين النص والقارئ، وتشكل نظرية التلقي عند (آيزر) خطوة متقدمة صوب نظرية الاتصال الأدبي.

* * *

واستطعنا من خلال هذه المعالجات النقدية في الدرس النقدي الأوروبي والدراسات النوعية الأخرى طرح مفهوم رؤية شمولية لنظرية الاتصال الأدبي تبدأ بالمرسل وتنتهي بالارتداد العكسي. وهو مفهوم شمولي للنظرية لا يستند إلى المؤلف فحسب مثلما جنحت لذلك المناهج والنظريات النقدية التقليدية، ولا إلى النص فحسب مثلما لجأت لذلك البنيوية الشكلانية بشتى أنواعها، الشكلانية التي تنطلق من النص بعيداً عن المؤثرات والعوامل الخارجية التي أثرت في تكوينه، ولا إلى القارئ فحسب مثلما لجأ لذلك أصحاب نظريات التلقي والتأويل واستجابة القارئ، لكننا ننطلق من بعد نقدي شمولي يبدأ بالمؤلف (المرسل) مروراً بالنص (الرسالة) والوسيلة (قناة الاتصال) والقارئ (المرسل إليه) ونهاية بالارتداد العكسي وذلك على النحو الآتي:

---

(١) نفسه، ص٢٠٤.

المعطيات الشمولية:

ويُعنى بها الأسس الكلية المعيارية التي تشكل نظرية الاتصال الأدبي بداية من المبدع مروراً بالنص والقارئ عبر الوسيلة الاتصالية ونهاية بالارتداد العكسي بغية المعالجة الشمولية للنص الأدبي.

ولعلنا لا نبعد عن الحقيقة حين القول: إن نظرية الاتصال الأدبي التي نحن بصدد معالجة أبعادها، ووضع أسسها وتراكيبها خرجت من معطف نظرية التلقي «الآيزرية» ـ لو جاز لنا استخدام هذا التعبير ـ لا سيما ما يتعلق منها بجانب التفاعل بين القارئ والنص، أو ما أطلق عليه بالبنية الاتصالية للأدب الخيالي، على أن نظرية الاتصال الأدبي من جانبنا أضافت ثلاثة أبعاد، هي: بعد المؤلف أو المنتج للنص، وهو ما أهمله معظم نظريات التلقي في الدراسات النقدية، وبعد الوسيلة الاتصالية سواءً أكانت مخطوطة أم مطبوعة أم إلكترونية، أم مسموعة أم مرئية... إلخ. وبعد الارتداد العكسي، وهو المحور المركزي لتناسل النصوص النقدية أو الإبداعية أو المرتدة لو جاز لنا استخدام هذا التعبير، ومن ثم نستطيع القول: إن نظرية الاتصال الأدبي من وجهة نظرنا تتشكل من خمسة أركان أساسية متابعة هي:

١ ـ **المؤلف أو المرسل أو المنتج للنص**: وهذا الركن تتم معالجته من زاويتين، **الأولى**: الرؤية التكوينية للمبدع أو الناقد أو المنتج أو المرسل، وهذه الرؤية تتشكل من خلال الجوانب النفسية والاجتماعية والثقافية والدينية والحضارية التي شكلت وعي المبدع أو المنتج للنص. **والزاوية الثانية**: هي علاقة الذات المبدعة بالموضوع بالنص الإبداعي.

٢ ـ **وسيلة الاتصال**: ويعني بها القناة التي تساعد في توصيل الرسالة النصية من المرسل إلى المتلقي، وقد تكون وسيلة مخطوطة أو مطبوعة أو مسموعة أو مرئية أو غير ذلك.

٣ ـ **النص (الرسالة)**: ويتم معالجة النص من خلال ثلاثة أبعاد، هي:

- الخاصية النصية: وهي تقترب من الخاصية النصية التي وضعها (آيزر).
- التفاعل النصي: وينقسم إلى تفاعل داخلي (تناص)، تفاعل خارجي (نصي + قارئ).

● البنية النصية: وتنقسم من حيث النوع إلى قسمين، هما: البنية السيونصية والبنية السيكولونصية، ومن حيث المستويات تنقسم إلى المستوى الداخلي، ويعنى بتتابع البنى الداخلية للنص والمستوى الخارجي ويُعنى بتتابع البنى الخارجية من خلال قراءة النص المغلق والمنفتح.

٤ ـ **القارئ = المستقبل = المتلقي**: وينقسم هذا الركن إلى أربعة أقسام هي:

الأول: دور القارئ، ويتمثل في خمسة أدوار، هي:

● استكشاف المعنى من خلال هيكلة النص والصورة العقلية للقراءة والبنية الإبلاغية.

● ملء الفراغات.

● ربط الأجزاء غير المترابطة.

● ضبط البنى المتحولة.

● تأسيس البنية النهائية.

الثاني: نوع القارئ سواءً أكان قصدياً أو ضمنياً.

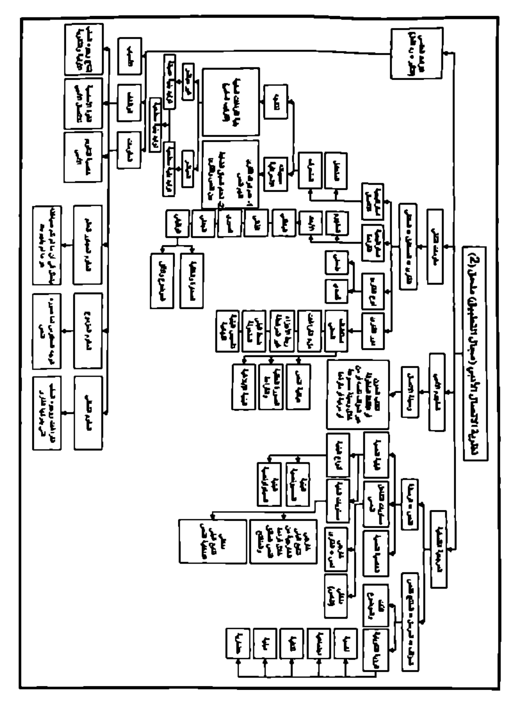
الثالث: استراتيجية القراءة تنقسم إلى خمسة أبعاد، هي: البعد الوظيفي. والذات والصوري والجدلي والباطني.

الرابع: استراتيجية الاتصال تنقسم إلى اتصال متعادل بين النص والقارئ، وآخر غير متعادل أو ما نطلق عليه بالاتصال المنحرف، ويعالج من خلال المقومات والوظائف والأسباب، فالمقومات تُعنى بالمقوم الشكلي، والمزدوج، والمجاوز للعالم. والوظائف من خلال التقويم الأدبي والقوة الأساسية للاتصال الأدبي وإنتاج وجوه السلب الأولية والثانوية.

٥ ـ **الارتداد العكسي (التأثير + رد العقل)**: يتولد عن هذا الارتداد مستويان: **الأول**: مباشر من خلال العملية الانعكاسية للبنية السطحية، **والثاني**: غير مباشر من خلال العملية الانعكاسية للبنية العميقة. وتتشكل هاتان البنيتان من خلال البعد الفعلي للنص، وهو بعد يتشكل من (النص + تخيل القارئ).

وقد عالجنا هذه الأركان الخمسة معالجة تفصيلية في المبحث التطبيقي

في دراستنا المشار إليها عن «نظرية الاتصال الأدبي»[١] وتم من خلالها معالجة الأركان الأساسية للرؤية الشمولية التي تعتمد عليها نظرية الاتصال الأدبي من خلال تطبيقنا على بعض النصوص الشعرية وفق الشكل التوضيحي التالي الذي تم التوصل إليه آلية معيارية لدراسة النص الأدبي دراسة شمولية:



(١) انظر دراستنا مع آخرين حول: نظرية الاتصال الأدبي بين التنظير والتطبيق، مركز النشر العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، ٢٠١٣م، وانظر أيضاً: نظرية الاتصال الأدبي وتحليل الخطاب، القاهرة، ٢٠١٤م.

ونخلص من ذلك إلى أن تعاملنا مع تحليل النص الأدبي مر بثلاثة مراحل:

الأولى: المرحلة التفسيرية من المنظورين الأنطولوجي والأكسيولوجي، وتم التطبيق على دراستينا «الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر» و«العناصر التراثية في الرواية العربية دراسة نقدية».

والثانية: المرحلة التشكيلية المعيارية وعلمية الخطاب التي تستند إلى النقد المعملي أحياناً والنقد التشكيلي المعياري في الحين الآخر بغية الوصول إلى المعايير الجمالية في النص الأدبي، ففي النقد المعملي المعياري تم التطبيق على دراستينا «من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري» و«الهندسة الصوتية ونظرية الإيقاع الشعري» وفي النقد التشكيلي المعماري تم التطبيق على دراستنا «آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية».

والثالثة: المرحلة التأويلية (التلقي والتأويل) وفيها تم التطبيق على دراستنا عن «نظرية الاتصال الأدبي وتحليل الخطاب».

وجاءت هذه المراحل الثلاث متوافقة مع طبيعة التطور الذي لحق بالعمليتين الإبداعية والنقدية، غير أن مبعث الحيرة في التعامل مع النص الأدبي خلال هذه المراحل ينطلق من غياب الرؤية الاستراتيجية التي تحكم الإطار الاجتماعي والسياسي في المجتمع العربي، وتنعكس على النظريات الأدبية والمناهج النقدية لدى الدارسين العرب، وينتج عنها غياب المعالجات النقدية الدقيقة في التعامل مع النصوص الأدبية، ولذلك يظل الناقد في حيرة شديدة نتيجة غياب الرؤية من ناحية، وتطور الإبداع الأدبي العربي تطوراً سريعاً بفعل المتغيرات العصرية من ناحية ثانية، وتداخل المعايير النقدية العربية في وعي النقاد العرب من ناحية ثالثة، وتبلور هذا في فوضى المصطلح النقدي لدي النقاد العرب المحدثين. ومن ناحية رابعة عدم دقة الترجمات النقدية واللهاث خلف محاولات نقدية غير ناضجة لتطبيقها على النص الأدبي العربي تطبيقاً غير دقيق.

ومن ثم فإن التعامل مع النص يقتضي من النقاد والدارسين الفهم الدقيق للمعايير والمناهج والنظريات النقدية، والعمل على المعالجات النقدية للنص وفق رؤية شمولية لا تجنح لبعد نصي وتغفل الأبعاد الأخرى، كان تولي عناية للمؤلف أو المبدع وتغفل النص أو المتلقي أو الوسيلة النصية أو الارتداد العكسي. هذا بالنسبة للمعالجة النقدية وفق التلقي والتأويل، أما في إطار المعالجة العلمية المعيارية للنص فلا بد من الفهم الدقيق لهذه الأسس المعيارية وطريقة تطبيقها لأنها بمثابة مقاييس يتم بها قياس أسس النص وعناصره، على أن تكون هذه المعالجات العلمية المعيارية طريقة معينة في فهم جوانب النص للوصول إلى قيمه وأبعاده الدلالية والجمالية.

أهم المصادر والمراجع

- أحمد كشك: **من وظائف الصوت اللغوي**، القاهرة، سنة ١٩٨٣م.
  - **القافية تاج الإيقاع الشعري**، القاهرة، سنة ١٩٨٣م.
  - **محاولات التجديد في إيقاع الشعر**، القاهرة، سنة ١٩٨٣م.
- أحمد مختار عمر دكتور: **البحث اللغوي عند العرب**، القاهرة، ط١، ١٩٧١م دراسة.

  الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨١م.
- إبراهيم أنيس: **دلالة الألفاظ**، ط٢، الأنجلو المصرية، سنة ١٩٨٤م.
  - **الأصوات اللغوية**، ط٣، القاهرة، ١٩٦١م.
  - **من أسرار اللغة**، القاهرة، ١٩٧٥م.
- **ابن جني الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار ٢/١٥٢، دار الكتب المصرية، سنة ١٩٥٥م.
- ابن دريد: **الاشتقاق**، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، سنة ١٩٥٨م.
- أديث كيرزويل: **عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو**، ترجمة: الدكتور جابر عصفور، دار آفاق عربية، سلسلة الكتب الشهرية، بغداد، ١٩٨٥م.
- إرنست بولجرام: **في علم الأصوات الفيزيقي، مدخل إلى التصوير الطيفى للكلام**، ترجمة: د. سعد مصلوح، مكتبة دار العلوم، ١٩٧٧م.

- ألان روب جرييه: **لقطات**، ترجمة ودراسة: عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

- أمال فريد: **القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة**، فصول، سبتمبر، ١٩٨٢م.

- امبرتوايكو: **القارئ في الحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦م.

- امبرتوايكو، **القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، سنة ١٩٩٦م.

- تزفتان تودروف: **نقد النقد**، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦م.

○ الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

- الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج١، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، ١٩٦٩م.

- جاك ديريدا: **بحث البنية، اللعبة، العلّامة في خطاب العلوم الإنسانية**، ترجمة وتقديم: د. جابر عصفور، فصول، مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م.

- جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهجة**، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الازدي، عمر حلي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.

- جين.ب. هومبكنز: **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩م، ص١٩.

- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد لحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

دى سوسير: **دروس في الألسنية**، تعريب: صالح الفرماوي، ص١٨٦ وما بعدها، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، سنة ١٩٨٥م.

- ديفيد بشيندر: **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
- رامان سلدن: **نظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة وتقديم: الدكتور جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩١م.
- روبرت شولز: **السيميا والتأويل**، ترجمة: سعيد الغانمي، عمان، الأردن، ١٩٩٤م.
- روبرت هولب، **نظرية التلقي**، ترجمة: عز الدين إسماعيل.
- ريفاتير: **تحليل الأسلوب**، ترجمة: حميد لحمداني، دار سال، ط١، المغرب، ١٩٩٣م.
- زكريا إبراهيم دكتور: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦م.
- **سيبويه**، الكتاب، ج٢، المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة، ط١، ١٣١٧هـ.
- سعد مصلوح دكتور: **دراسة السمع والكلام**، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠م.

  الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط٣، ١٩٩٢م.
- الشكلانيون الروس: **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م.
- عبد الكريم مجاهد: **بحث العلاقة بين الصوت والمدلول ضمن كتاب دراسات في اللغة**، بغداد، سنة ١٩٨٦م.
- عبد الرحمن أيوب: **أصوات اللغة**، الأنجلو المصرية، سنة ١٩٨٦م، الكلام إنتاجية وتحليلية، الكويت، سنة ١٩٨٤م.
- علي الشوك: **الدادائية بين الأمس واليوم**، بدون تاريخ، المؤسسة التجارية بيروت، ط٣.
- فردينان دي سوسير: **دروس في الألسنية العامة**، تعريب: صالح الفرماوي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٥م.

- فنسنت ب. ليتش: **النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات**، ترجمة: د. محمد يحيي، مراجعة وتقديم: د. ماهر شفيق فريد، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.
- كريستوفر كودويل: **الوهم والواقع**، دراسة في منابع الشعر، دار الفارابي تحقيق: توفيق الأسدي، سنة ١٩٧٩م.
- كريستوفر نوريس: **التفكيكية النظرية والممارسة**، ترجمة: د. صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، سنة ١٩٨٩م.
- كريم حسام الدين: **الإشارة الجسمية**، الأنجلو المصرية، سنة ١٩٩٢م.
- كمال أبو ديب دكتور: **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.
- كمال بشر دكتور: **الأصوات العربية**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ماريو باي: **أسس علم اللغة**، ترجمة: د. أحمد مختار عمر، منشورات جامعة طرابلس، ١٩٧٣م.
- ماهر هلال: **جرس الألفاظ ودلالتها**، بغداد، القاهرة، ١٩٨٠م.
- محمد العبد: **اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.
- محمد الماكري: **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، سنة ١٩٩١م.
- محمد شبل الكومي: **المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- محمد عفيفي مطر: **فاصلة إيقاعات النمل**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣م.
- محمد عوني عبد الرؤوف: **القافية والأصوات اللغوية**، القاهرة، ١٩٧٧م.
- محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، سنة ١٩٩٢م.
- محمود فهمي حجازي دكتور: **أسس علم اللغة**، دار الثقافة القاهرة، ١٩٧٩م.

مراد عبد الرحمن مبروك: **من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**، عالم الكتب، القاهرة، سنة ١٩٩٣م، هيئة قصور الثقافة، كتابات نقدية، سنة ١٩٩٦م.

- **العناصر التراثية في الرواية العربية**، دراسة نقدية، ١٩١٤ ـ ١٩٨٦م، دار المعارف، القاهرة ١٩٩١م.
- **الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة**، في مصر (١٩٦٧ ـ ١٩٨٤م).
- آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية، ط١، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
- **الهندسة الصوتية ونظرية الإيقاع**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط٣، ٢٠١٤م، وصدرت الطبعة الأولى عام ٢٠٠٠ عن مركز الحضارة العربية بالقاهرة، والثانية عن دار النشر الجامعي بالقاهرة ٢٠١٠م.
- **نظرية الاتصال الأدبي بين التنظير والتطبيق**، مركز النشر العلمي، جامعة، الملك عبد العزيز ٢٠١٣م، ونظرية الاتصال الأدبي وتحليل الخطاب القاهرة، ٢٠١٤م.

مصطفى شحاته: **لغة الهمس**، هيئة الكتاب، القاهرة، سنة ١٩٧٢م.

ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٨٧م.

نصرت عبد الرحمن: **في النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، سنة ١٩٧٩م.

والاس مارتن: **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.

البحوث المنشورة

- بوريس ايخنباوم: **بحث نظرية المنهج الشكلي ضمن كتاب نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م.
- تزفتان تودوروف: **الشكلانية في الأدب**، ترجمة: منجي الشملي، حوليات التونسية، كليات، ع١٣، ١٩٧٦م.
- جوزيف شريم: **بحث الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة**، عالم الفكر، الكويت، يونيو، سنة ١٩٩٤م.
- حمادي صمود: **في مقتضيات التعامل مع النص، علامات في النقد الأدبي**، سبتمبر ١٩٩٢م.
- سمير حجازي: **التفسير السيولوجي لشيوع القصة القصيرة، فصول**، سبتمبر، ١٩٨٢م.
- والكرجون: **بحث المؤلفون والمتكلمون والقراء**، منشور ضمن كتاب نقد استجابة القارئ.

المراجع الأجنبية

- A. J Greimas, la semantique structurale, paris, L arousse. 1966.
- D. Delaset j. filliolet. Linguistiquet Poetique. Larous UNV. 1973.
- Francois Rastier "systematique desisotopies" in Essaisde semiotque, larousse, paris, 1972.
- Greimas (Olgirdas Julien) Semantique structurale, Larousse, dusems, seuil, 1970.
- Groupe M. la Rhetorique de la poesie PUF. 1977.
- Hichael Riffaterre: L'illusion referentielle et Realite. Seuil. 1982 .
- La structure du texte artisique, Elourilotman.Ed.gallimard .
- Morris, Charles, Foundations of the theory of sings university of Chicago, U.S.A, 1953.

Stephen spender, "The making of Apoem", partisan Review 13 (Summer 1946).

Umberto Eco.Notes sur La Semiotique de La reception Jn Actes.

Semiotique. Decuments. (L.N.L.F)1987.

T.Todoror: Les Categoriesdurescit, in "Communications" no 8. 1966.

Voir. J. Molino et. j. Tamine, Introduction a l' analyse Linguistique de lapoesie. p.u.f. Paris. 1982.